# Wiadomości KINO-TECHNICZNE

**2**

cena 1 zł.

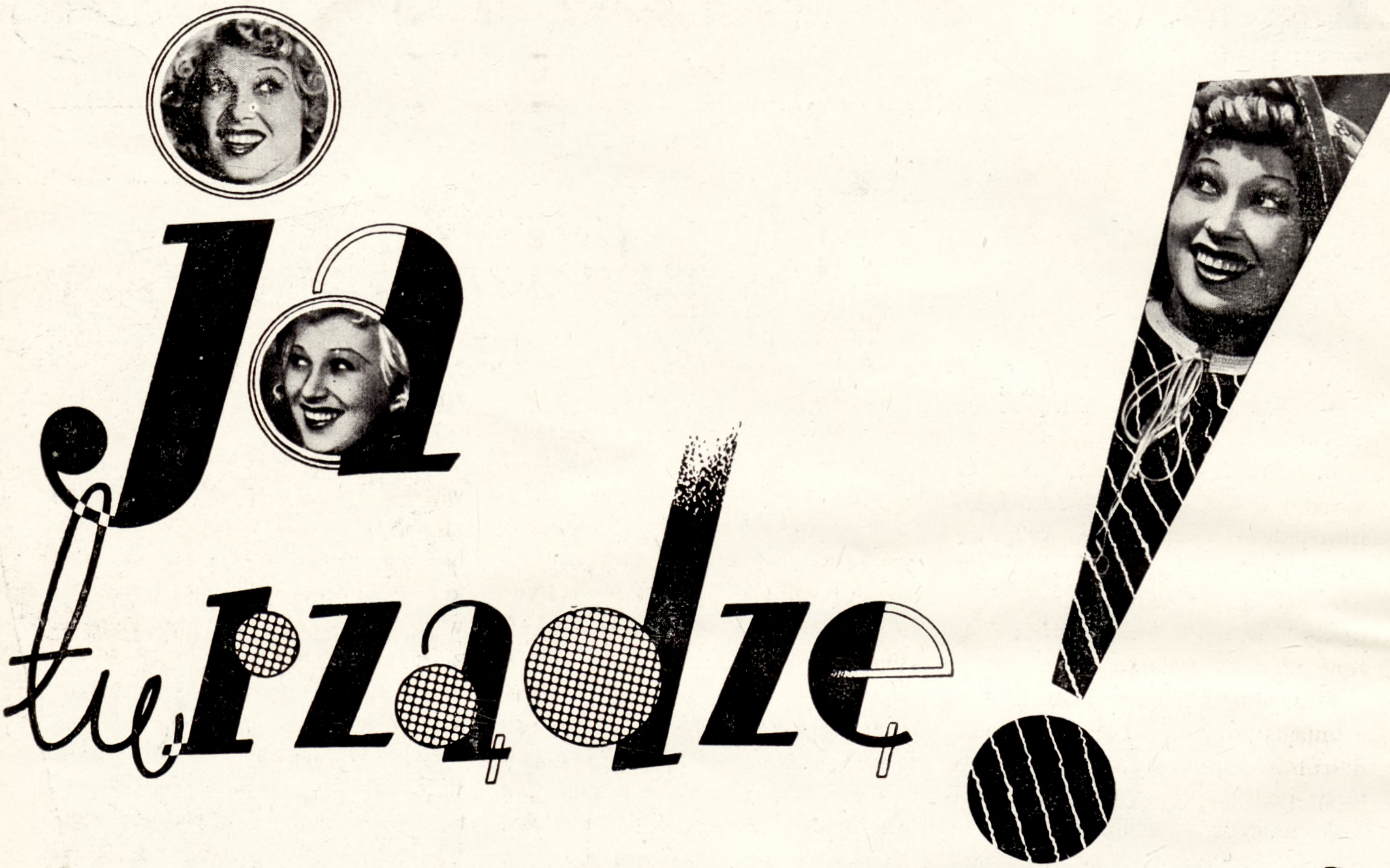



Zdjęcie z filmu „Dziękuję za pamięć" Paramount

Miesięcznik

# Atrakcja sezonu! Rewelacyjna obsada!
# Arcykomedia

***kapitalnych nieporozumień, interesujących konfliktów, szczerego humoru, wzruszającej miłości i pełna czarujących piosenek***




wg. popularnej powieści i szluki teatralnej

WINCENTEGO RAPACKIEGO

*» nsini :

**INA BENITA ■ ST. SIELAŃSKI**
**KAZIMIERZ JUNOSZA-STĘPOWSKI**
**JÓZEF ORWID ■ Z. RAKOWIECKI**
**L. POŚPIEŁOWSKI ■ CHÓRDANA**

oraz znakomita artystka teatrów stołecznych

**MIECZYSŁAWA ĆWIKLIŃSKA**

**REŻYSER M. KRAWICZ**

**Produkcja:**

WARSZAWSKIE TOW. FILMOWE
Warszawa, Nowogrodzka 40, tel. 9.14-86

**Eksploatacja:**

SUPER-FILM
Warszawa, Nowogrodzka 40, tel. 9.14-83
BEZET-FILM
Kraków, Wielopole 16, tel. 1.08-06

Wiadomości
# KINOTECHNICZNE

Nr 2-3 15 czerwiec 1939 r. Warszawa

*STEFAN. NORRIS*



## Mobilizacja Filmu.

W czasie, kiedy postulat wzmożenia potencjału obronności naszego kraju stal się nakazem dnia, kiedy wszystkie dziedziny życia kulturalnego i gospodarczego w Polsce podporządkowują się wymogom chwili bieżącej, również i film polski, którego rola kulturalno-propagandowa, jest niewątpliwie nie mniej doniosła, niż rola prasy i książki, musi spełnić ciążące na nim zadania.

Film musi być czynnikiem, przyczyniającym się do wzmagania siły moralnej społeczeństwa, czynnikiem podtrzymującym w kraju wolę mocy i świadomość zwycięstwa. Jest to postulat tak oczywisty, jasny i nie podlegający dyskusji, że z całą pewnością doniosłość jego uznają wszystkie organizacje, decydujące o filmie w Polsce, aby następnie wspólnie ustalić wytyczne dla przygotowania celowego i ściśle sprecyzowanego programu akcji filmowej, zmierzającej do mobilizacji moralnej społeczeństwa. Pod tym względem wzorem dla przemysłu filmowego powinny być istniejące dziś w 9-ciu dziedzinach przemysłu polskiego, przemyśle węglowym, chemicznym, metalowo-przetwórczym, włókienniczym, celulozowo-papierniczym, elektrotechnicznym, garbarskim, naftowym i hutniczym, dobrowolne samorządowe Komitety Branżowe, uzgadniające swą politykę produkcyjno-handlową z centralnymi władzami, czuwającymi nad sprawami obronności kraju.

Film, który jest jednocześnie przemysłem i sztuką, którego polityka zarówno produkcyjno-handlowa, jak i artystyczna ma wszelkie dane ku temu, aby móc przystosować się do wymagań dnia dzisiejszego, powinien pójść śladem innych dziedzin gospodarczych i kulturalnych, aby podobnie jak one odegrać czynną rolę na odcinku obronności państwa.

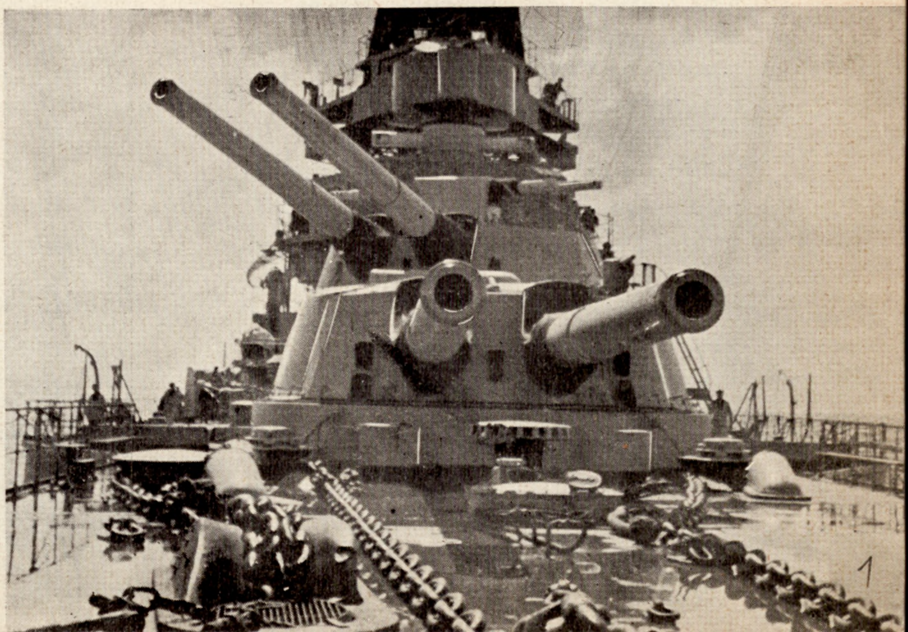
Dalecy jesteśmy od tego, aby hołdować polityce narzucania sztuce filmowej tematyki przez władze centralne. Wychodząc bowiem z założeń, że film jest formą wypowiadania się artystycznego, która ma możność pełnego rozkwitu tylko w atmosferze pełnej, nieskrępowanej wolności, przeciwstawialiśmy się i przeciwstawiamy zakreślaniu filmowi ścisłych ram tematycznych, w których miałby się zmieścić i kształtować.

Produkcja filmowa państw, zwolenników zasady ograniczania wolności, przekonała nas bowiem niezbicie, że tam gdzie nie ma swobody twórczej — tam nie ma sztuki, tam nie ma możliwości powstawania dzieł, reprezentujących poziom i kulturę...

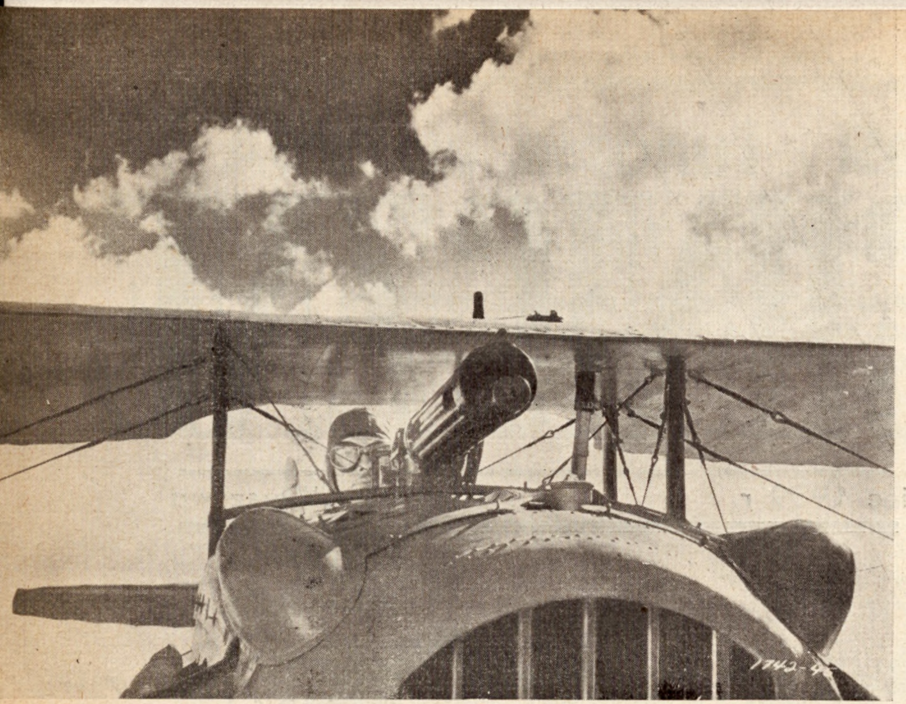
Takie jest nasze stanowisko zasadnicze.

Dziś jednak zdajemy sobie sprawę z tego, że sytuacja jest diamentralnie inna, niż rok, czy pół roku temu. Aczkowiek nie przeżywamy jeszcze wojny orężnej — to jednak od tygodni trwa wojna nerwów; wojna, w której zwyciężyć może tylko naród, górujący wewnętrznym spokojem, opanowaniem, siłą moralną.

Tego rodzaju sytuacji, jak o-



*„Franc ji czuwa' — Polska Spotká Filmowa*



*Fot. Paramounl.*

becna, nie możemy nazwać stanem normalnym. Aczkolwiek pracujemy jak zwykle, życie biegnie na pozór starym, wyżłobionym, codziennym torem — i na tym właśnie polega siła naszego nerwowego opanowania — to jednak, mimo to, społeczeństwo nasze musi być stale moralnie podtrzymywane, musi być w nim stale potęgowany potencjał wiary i optymizmu, wola istnienia, konieczność zwycięstwa. Nie musi to być w nim potęgowane sztucznie za pomocą propagandowych zastrzyków zakłamanego entuzjazmu, jak to się czyni w państwach totalnych. Tam bowiem, gdzie istnieje szczera wiara i prawdziwa płynąca z serca gotowość — tam nie potrzeba blichtru fałszywego patosu i przesadnych gestów. Nie mniej jednak — społeczeństwo polskie C H C E dzisiaj widzieć na ekranie wyraz swej gotowości bojowej, chce przeżywać wzruszenia szczerego— nie narzuconego patriotyzmu — C H C E widzieć zwycięskiego polskiego żołnierza, chłopa, robotnika, przemysłowca, kupca w tej, swojej Polsce pracującego, umacniającego Ją i gotowego dla Niej do wszelkich poświęceń i wyrzeczeń....

Jakże wymowne r amy przykłady, że społeczeństwo polskie chce to wszystko widzieć na ekranie. Dodatki wojskowe rotmistrza Jaryczewskiego, mimo, że oglądane są nieraz przez widzów parokrotnie, wywołują na widowni burzę oklasków i szczery entuzjazm. Podobnie dzieje się z tygodnikami aktualności P.A.T.'a, które nie są dziś bynajmniej lepiej zrobione, niż przed rokiem, czy paroma miesiącami.

A jednak podczas ich wyświetlania ta sama tak mało skłonna do entuzjazmu publiczność polska, do której my twórcy filmowi tylokrotnie mieliśmy pretensję o brak ciepła i serdeczności do oglądanych obrazów, dziś uległa zasadniczemu przeobrażeniu. Podchwytuje nastrój dodatków, oklaskuje je, wykazuje, że trafiają jej one do przekonania...

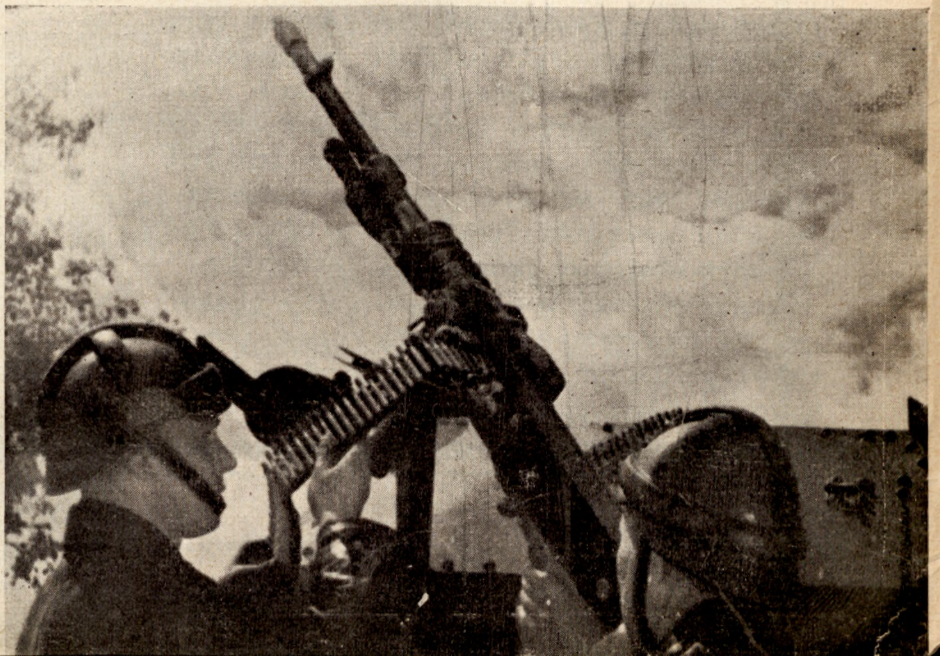
I ten nastrój należy podtrzymać, spotęgować — to należy do naszych obowiązków — obowiązków polskiego filmu. Obowiązek ten nie musi być nam narzucony przez władze; sami bowiem dobrze zdajemy sobie z tego sprawę, że ciąży on na nas, że naszym obowiązkiem dziejowym jest tworzenie takich filmów, które odpowiadają uczuciom i potrzebom publiczności, a które jednocześnie są wyrazem naszych uczuć, naszych nastrojów.

Na naszej Konferencji Realizatorów i Techników Filmowych z publicystami filmowymi dn. 27 marca 1939 r. stwierdziliśmy wyraźnie, że w chwali obecnej: „Film polski powinien spełniać rolę twórczą w organizowaniu siły obronnej państwa na odcinku kultury — i tym samym przyczyniać się do pozytywnego kształtowania nowej rzeczywistości polskiej w duchu jedności narodowej..."

W myśi tych, przyświecających nam wszystkich postulatów, zgodnie z interesem obrony państwa, zgodnie z wolą społeczeństwa, uważamy, że w filmie polskim podobnie, jak w innych dziedzinach życia gospodarczego i kulturalnego kraju, winien być wyłoniony przez wszystkie reprezentujące interesy filmu w Polsce organizacje specjalny komitet branżowo-artystyczny, który ustaliłby wytyczne dla programu akcji mobilizacyjnej filmu, przystosowania jego produkcji i eksploatacji do wymagań chwili.

Sprawa jest ważna — i dlatego nie powinniśmy jej zaniedbać!

**Stefan Norris**



Z *dodatków krótkametrażowych W. I. N. O.*

ANDRZEJ RUSZKOWSKI




Kiedy ze strony przedstawicieli Władz na specjalnych konferencjach padły ostre słowa krytyki pod adresem tematyki filmów krajowych, kiedy prasa coraz bardziej systematycznie atakuje filmowców za ich działalność, kiedy rozlegają się głosy, wzywające do przystosowania twórczości filmowej do powagi chwili dziejowej, jaką obecnie przeżywamy, — na usta ludzi filmu ciśnie się w sposób naturalny pytanie:

Co w tych warunkach mamy robić, jeżeli tego a tego nam nie wolno, jeżeli za to i tamto jesteśmy ostro krytykowani?

Nic nie ma gorszego w produkcji filmowej, niż skrępowanie swobody twórcy, niż narzucanie mu z góry ciasnego kółka, w którym musi obracać się, jak uwięziony w klatce. Wiemy o tym z doświadczeń kilku Państw, które w ten sposób poderwały egzystencję swej produkcji filmowej.

Nie zapominajmy jednak, że swoboda jest w każdej dziedzinie życia najcenniejszą wartością o którą walka toczy się od wieków. Najlepszym zaś sposobem uratowania swobody jest korzystanie z niej w sposób tak oględny, aby nie naruszyć interesów innych jednostek czy zbiorowości.

W stosunku do filmu zbędne stałby się ograniczenia i zakazy, gdyby sami filmowcy w swej działalności potrafili zawsze zachować umiar i nie naruszać podstawowych interesów zbiorowości, wśród której pracują.

Przejdziemy do spraw konkretnych.

Czytamy często w artykułach niektórych publicystów filmowych i słyszymy od niektórych realizatorów, że niezależna twórczość nie może się rozwijać, jeżeli nie wolno przedstawiać nędzy i upadku ludzkiego, bo wtedy film nie ma możności pokazania realnego człowieka i prawdy życiowej.

Uważam takie twierdzenie za niesłychanie jednostronne i świadczące o tym, że jego wyznawcy podlegają bardziej ograniczającemu ich pogląd na świat terorowi swych poglądów, niżby to mógł uczynić najostrzejszy teror totalistyczny.

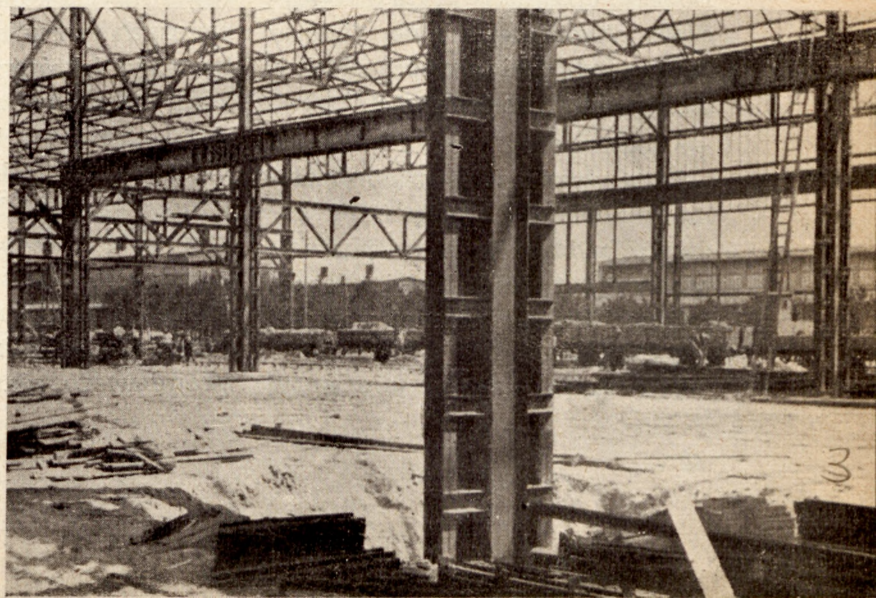
Jest bowiem zupełnym fałszem twierdzenie, jakoby tylko w nędzy i upadku człowieka przejawiała się jego natura, wszystko zaś, co ,,szlachetne", ,,potriotyczne", „bogobojne" — wyprane było z soków prawdy życiowej. Najbardziej ludzkie dramaty rozgrywają się codzień w całym społeczeństwie. Dramat człowieka wierzącego, który dla swej idei wyrzeka się szczęścia osobistego, — godny jest uwagi conajmniej w równym stopniu, co dramat dziewczyny, która wolała zostać prostytutką, niż ciężko harować na codzienny chleb t. zw. „uczciwą pracą." Dramat żony, która rezygnuje z egoistycznych zachcianek, aby nie przeszkadzać mężowi w absorbującej go pracy naukowej, czy artystycznej, — nie ustępuje chyba w swej godności i życiowości — dramatowi kochanki, która boleje nad tym, że istnienie legalnej żony utrudnia jej współżycie z ukochanym. Matka ślubna bywa równie nieszczęśliwa, bohaterska nawet, jak matka nieślubna, która w życiu rzadko kiedy wygląda tak szlachetnie, jak w niektórych filmach.

Bogaty niezawsze jest wampirem bez serca, biedny bezrobotny niezawsze bywa szlachetną, wartościową jednostką, skrzywdzoną przez niesprawiedliwość społeczną. Jednostrone przedstawianie tych spraw w obecnych polskich warunkach, gdzie powinniśmy poznawać wzajemnie swoje zalety, przekonywać się o wartościach tkwiących w Polakach każdego stanu i każdego stanowiska, — aby w ten sposób zbliżać się coraz więcej ku sobie i jednoczyć, — jest wprost zbrodnią społeczną.

Możnaby długo jeszcze mnożyć podobne przykłady. Wniosek z nich jasny: można i należy być żywym, nie grzęznąć w błocie, nie naruszając interesu społecznego.

Co będzie wtedy z kasą? — pada zwykle pytanie. I tu odpowiedź narzuca się sama: praktyka nawet produkcji krajowej wskazuje, że największe kasy uzyskiwały filmy, którym nie można było nic zarzucić z punktu widzenia tematyki: „Pod Twoją Obronę", „Młody Las", „Barbara Radziwiłłówna", ,,10-ciu z Pawiaka" — to dramaty, operujące uczuciami patriotycznymi i religijnymi. „Profesor Wilczur" to film, idealizujący powoła-

*„C. O. P. — reżyserii Jerzego Gabryelskiego.*





„Czarne Diamenty”, rei. Jerzego Gabryelskiego.

nie lekarza. Z drugiej strony komedie takie, jak „Zapomniana melodia", filmy ze Szczepkiem i Tońkiem, „Piątro Wyżej" — uniknęły wulgarności, miały w sobie nutę prawdziwej radości życia i pogody zdrowego człowieka. Właśnie taki typ filmu, wzniecającego wesołość, stanowiącego świetną i atrakcyjną rozrywkę, a przez to budzącego w widzach nową energię życiową i tak cenny dziś optymizm — jest specjalnie pożądany. Ani względy kasowe, ani techniczne, ani artystyczne nie stoją na przeszkodzie realizowaniu właśnie takich filmów, które osobiście uważam nawet za potrzebniejsze od wielkich obrazów propagandowych.

Dobrego żołnierza niekoniecznie wychowuje film ściśle wojskowy. Dobrego obywatela kraju niekoniecznie stworzy oglądanie filmu o głośno wykrzykiwanych hasłach t. zw. „państwowo-twórczych".

I jeden i drugi, bezwiednie z ich strony, ulegną zbawczemu działaniu ekranu, jeśli pokaże się im dzieła, budzące w nich poczucie własnej jedności ludzkiej, własnej roli społecznej, własnej wartości życiowej.

Pod tym względem leży przed nami niewyczerpana kopalnia tematów, jaką jest życie polskie i jego coraz wspanialsze przejawy.

Czekamy na obraz życia chłopa polskiego, dźwigającego się w swej kulturze i uświadomieniu fachowym i społecznym.

Czekamy na kryjące w sobie kolosalny potencjał fotogeniczności życie fabryki polskiej... na obraz postępów rzemiosła polskiego.

Chcemy widzieć codzienny trud kupca — Polaka, regulującego wewnątrz kraju obrót handlowy pełen niezdrowych narośli z okresu niewoli, i w trudzie szukającego dróg eksportu dla wyrobów polskiego przemysłu.

Stęsknieni jesteśmy za filmową wizją codziennego bohaterstwa nauczycieli ludowych i działaczy oświatowych, którzy walczą w najcięższych warunkach z analfabetyzmem niektórych dzielnic, osiągając zdumiewające rezultaty!

Z radością widzielibyśmy kobietę — Polkę, która w najcięższych warunkach materialnych umie być wzorową matką, żoną a zarazem czynną obywatelką.

Nie widzieliśmy jeszcze na ekranie akademika — Polaka z prawdziwego zdarzenia, ani polskiego uczonego, potraktowanego w sposób nie — groteskowy.

Bilibyśmy brawo, gdyby nam pokazano sport polski, podnoszący tężyznę fizyczną mas a zarazem popularyzujący imię Polski zagranicą.

Na takiej kanwie, ileż możnaby wysnuć „dramatów miłosnych", scen „pełnych emocji", „obfitujących w sensacyjne wypadki" intryg, które tak nierozerwalnie zrosły się dziś z pojęciem filmu rozrywkowego! Traktując te rzeczy pogodnie ileż możnaby ułożyć fars i komedyj, operetek i skeczów!...

Ileż ujęć reżyserskich, ile tematów dla operatora, ile pomysłowości dekoracyjnej, — ile wreszcie wspaniałych ról, pełnych wyrazu i charakteru, — znalazłoby się w ramach takiej produkcji!

Doprawdy, warto nad tym się zastanowić i pójść w tym kierunku, choć wiele trudności stanie na drodze.

Nie łudzę się bowiem, żeby droga ta miała być łatwa. Rozumiem, że wejście na nią połączone być musi z pewnymi istotnymi zmianami w warunkach produkcji, zwłaszcza zaś w sposobie tworzenia scenariusza. Dopóki nie dojdziemy w Polsce do tego, aby najwybitniejsi, najbardziej utalentowani pisarze zrozumieli kino i jego wymagania i wkładali w pracę dla filmu conajmniej tyle wysiłku twórczego, ile wymaga ich obecna twórczość literacka — najpiękniejsze tematy leżeć będą odłogiem, lub będą partolone w sposób godny pożałowania.

**Andrzej Ruszkowski.**

---

Zamieszczony na następnej stronie artykuł p. Jerzego Bossaka nie jest bynajmniej sprzeczny z wywodami p. Andrzeja Ruszkowskiego. Wtedy bowiem, gdy p. Ruszkowski w artykule swym zwraca uwagę na problem ciężaru gatunkowego polskiej tematyki filmowej — p. Bossak porusza sprawę postawy artystycznej twórców.

**(Przyp. Red.)**

JERZY BUSSAK

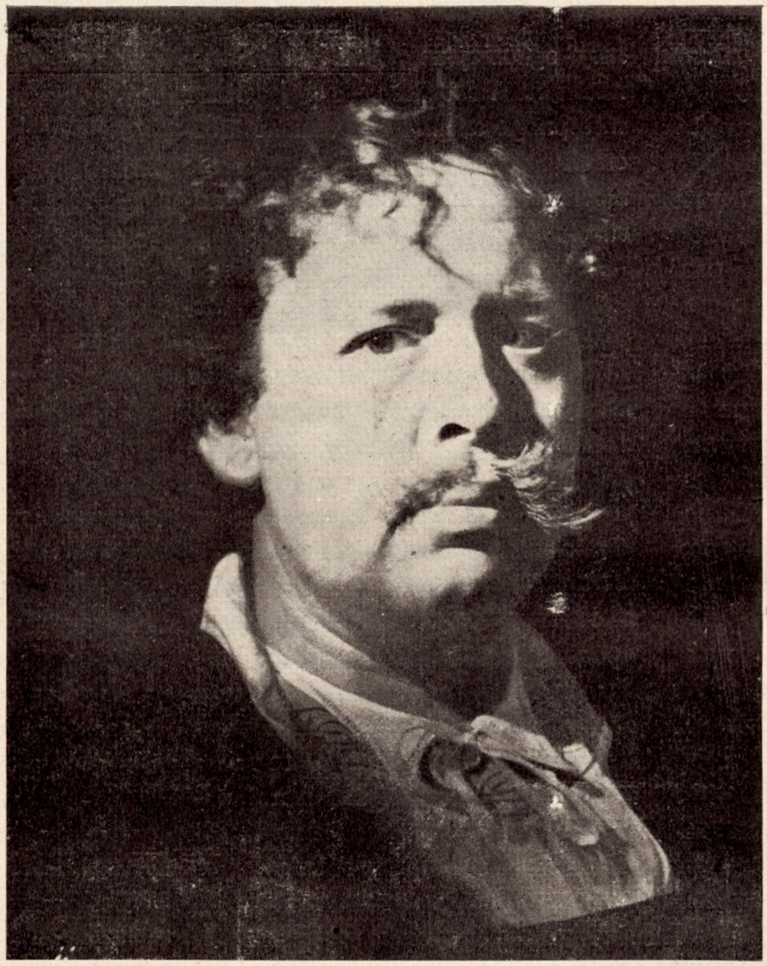


# Pegaz i konstelacja Oriona

Po ostrych atakach, jakich przedmiotem był ostatnio film polski, a przede wszystkim jego tematyka, pewne sfery zdają się oczekiwać od krytyki sformułowań pozytywnych, a więc takich, które szczutej zewsząd kinematografii krajowej wskażą drogę ku lepszej przyszłości. Sformułowania te wyobrażają sobie niektórzy producenci, scenarzyści i reżyserzy, jako poradnik w rodzaju „Trzystu sześćdziesięciu pięciu obiadów dla inteligencji" cenionej pani Ćwierciakiewiczowej. Bardzo podobnie zrozumiał swoje zadanie pan Aleksander Orion, który na lamach miesięcznika „Aktualności" zamieścił artykuł p. t. „Pozytywne wartości filmu". Konieczność reform w dziedzinie tematyki filmowej ujął pan Orion wyłącznie pod kątem dążenia do „zdrowia moralnego i tężyzny duchowej". Do współczesnego filmu polskiego ma pan Orion żal przede wszystkim o to, że przedstawia rzeczywistość polską „poniżej istotnego poziomu". Teza ta poparta została jaskrawymi, choć niezbyt urozmaiconymi przykładami: w jednym z filmów nie dawno zrealizowanych, polski młodzieniec spotyka się ze skromną polską panienką. Rezultat: panienka ma dziecko z człowiekiem, którego nie zna i który nie poczuwa się względem niej do niczego. Zdaniem autora cytowanego artykułu jest to „paszkwil na polskie obyczaje". W innym znów filmie dziewczynki z pensji przy poparciu nauczycielek zw\ -myślały młodzieńca, który naprawiał motorówkę *w* ich szkolnej przystani. Tym razem naruszone **zostały** zasady **rycerskości** sportowej. Bardzo również pan.i Or iona boli, że sfera ziemiańska kiepsko wypadła w filmie X, **a** arystokracja w filmie **Y. A** wnioski natury ogólniejszej? Wszystkie wymienione fakty kwalifikuje autor wstępnego artykułu w „Aktualnościach", jak „bezwiedny może, ale złośliwy paszkwil na polską kulturę".

Wydaje mi się, że w tym ujęciu sprawy tkwi bardzo grube nieporozumienie. Nie to jest paszkwilem na polską kulturę, że skromna panienka miała dziecko z nieznanym jej bliżej młodzieńcem (ostatecznie, sam p. Orion przyznaje, że takie rzeczy nie są niemożliwe), ale to, że cytowany fakt podany został w sposób niezmiernie prostacki, w manierze opartej na wzorach literatury brakowej, baz zastosowania metod artystycznej selekcji. Można pana Oriona zapewnić, że gdyby te i sam młodzieniec sprawił skromnej panience dziecko dopiero po najlegalniejszym i najdokumentniej pokazanym ślubie, film nie byłby wcale mniej jaskrawym paszkwilem na kulturę. Wart > przy tej okazji rozprawić się gruntownie z argumentacją publicystyki z ped znaku Oriona. Ostatecznie, nie po to ruszyło się w prasie sprawę tematyki filmowej, żeby dyskusję o filmie polskim sprowadzić na tory poza artystyczne. Zagadnienie tematyki bynajmniej nie należy do prostych. Jaskrawy tego przejaw można było zaobserwować na konferencji realizatorów z dziennikarzami, kiedy jeden z reżyserów stanął w obronie „Trędowatej", dowodź c, że fabuła powieści Mniszkówny do złudzenia przypomina schillerowską „Intrygę i miłość'. Odpowiedział na to jeden z dziennikarzy, że w takim razie należało raczej sfilmować „Intrygę i miłość". Należy się obawiać, że nie byłoby to najszczęśliwsze wyjście z sytuacji. Podobieństwo obydwu fabuł ani o jotę nie podnosi rangi artystycznej powieści Mniszkówny, a poziom utworu literackiego bynajmniej nie zapewnia poziomu artystycznego przeróbce filmowej. Gdyby ów reżyser w tych samych warunkach i w tej samej atmosferze nakręcił nie „Trędowatą", ale „Intrygę i miłość", wynikłaby z tego mimo wszystko... „Trędowata". Panu Orionowi wydaje się, że wystarczy przemalować film polski na kolor ochronny patriotycznej propagandy czy też „moralnego zdrowia", żeby rozwiązać sprawę t. zw. wartości pozytywnych. Oczywiście, nie można negować ani roli propagandowej filmu, który zwłaszcza w chwili obecnej ma do spełnienia poważne zadania, ani w ogóle kwestii doboru tematów, trzeba jednak stwierdzić z całą stanowczością, że droga z impasu, droga do prawdziwego zdrowia moralnego, wiedzie nie przez preparowanie wątpliwej wartości recept na obyczajowość, ale przez przestawienie zagadnień filmowych na płaszczyznę rzetelnej twórczości artystycznej. Rękojmią moralnego zdrowia dzieła sztuki są bowiem przede wszystkim nie te lub inne rekwizyty akcji, ale uczciwość twórcy i jego artystyczna wrażliwość. Źle jest, kiedy ludzie, którzy przy każdej okazji powtarzają z naciskiem że kino

jest sztuk'., starają się równocześnie narzucić filmowi zasady poza artystycznej selekcji i formułują przepisy na poziomie książki kucharskiej. Tym z pośród producentów i realizatorów, którzy są pilnymi czytelnikami publicystyki i krytyki filmowej, wypada z prawdziwym smutkiem zakomunikować, że naprzekór pewnym sugestiom prasowym nie może być mowy o przepisach na film dobry i zdrowy, a wszystkie zestawienia przypraw okażą się zupełnie zawodne, jeżeli kucharzowi nie starczy tego, co możnaby przy pewnej konsekwencji w stosowaniu porównań określić, jako „kulturę gastronomiczną". Gdybyśmy na podstawie kryteriów p. Oriona i falangi innych bojowników o „pozytywne wartości sztuki" spróbowali ocenić pierwsze z brzega dzieło literackie, okazałoby się, że kultura polska nie da sobie rady bez wypróbowanych metod palenia książek na stosie. Taka na przykład — żeby nie szukać daleko — galeria bohaterów „Ładu serca": ziemianin-tchórz i zbrodniarz, policjant o skłonnościach sadystycznych i nawet trochę rozpustnik, szynkarz — sutene", „skromna" panienka — prostytutka i wreszcie moralny sprawca jej upadku... duchowny. Jakie szczęście, że p. Orion pisze o filmach, a nie o literaturze, dowiedzielibyśmy się bowiem, że Andrzejewski popełnił najstraszliwszy paszkwil na polską kulturę. Należy się tylko dziwić, że nie dostrzegła tego Akademia Literatury, przyznając "Ładowi serca" tegoroczną nagrodę młodych, ani krytyka, która powieść jak najprzychylniej omówiła. 1 nie był to bynajmniej brak czujności ze strony Akademii i krytyki, ale proste zrozumienie, że dzieło młodego pisarza katolickiego jest mimo wszystko głęboko moralne, tą moralnością, która wynika z postawy artystycznej autora, nie zaś z płytkiego moralizatorstwa, narzuconego opinii przez publicystykę z pod znaku Oriona. Bo trzeba sobie raz jeszcze powiedzieć, że t. zw. zdrowie moralne to nie produkcja przykładowych bohaterów, ale naturalny wyraz dojrzałości sztuki. Film propagowany przez p. Oriona będzie może doskonałym podręcznikiem savoir vivreu, poglądowym wykładem kodeksu honorowego i przewodnikiem po Polsce, ale z prawdziwą sztuką tyle będzie miał wspólnego, co Orion z Pegazem.



*Charles Laughton jako Rembrandt" — rei. A. Kordy- (Polska Spółka Filmowa)*

☆

Filmowi polskiemu brak artystycznej postawy. Potrzebna mu jest transfuzja wartości kulturalnych i inny poziom ambicji. Należy wciągnąć do współpracy nad scenariuszem literatów o wrażliwej intuicji artystycznej, nie obciążonych fatalnym dziedzictwem rzemieślniczej produkcji. Idzie po prostu o to, żeby scenariusz był przede wszystkim dziełem fantazji literackiej, którą potym wysiłek dramaturga filmowego i reżysera kształtować będzie w nowym, bardziej niż słowo opornym materiale. Pan Orion ocenia film wedle faktów odartych z psychologii i dialektyki. Niegdyś kastrowano młodych chłopców, żeby piękniej śpiewali. Idealny film polski skastrowany przez p. Oriona byłby niewątpliwie eunuchem, ale nie zdobyłby głosu, tak jak nie zdobył go skastrowany film niemiecki.

Cóż by tu jeszcze powiedzieć, żądnym rady ludziom filmu? Szukajcie kultury artystycznej! Szukajcie ludzi, którzy filmowi polskiemu mogliby tę kulturę zaszczepić! I — trawestując piosenkę kabaretową, — raz jeszcze wróćmy do gastronomicznych porównań: PANOWIE GOTUJCIE NA PEGAZIE!

**Jerzy Bossak**

EUGENIUSZ CĘKALSKI

# NotdttoC' Z Lonol^na

Zapowiedź zorganizowania w Polsce Instytutu Filmowego, placówki studiów naukowych nad zagadnieniami kina, winna skierować myśli inicjatorów ku analogicznym placówkom istniejącym na zachodzie. Pragnę wobec tego podzielić się z czytelnikami „Wiadomości Kinotechnicznych" spostrzeżeniami i wrażeniami z kontaktów moich z Brytyjskim Instytutem Filmowym, instytucją istniejącą od szeregu lat i utrzymywaną przez branżę angielską, przy wydatnym poparciu władz. Zgrubsza działalność Instytutu podzielić się da na: 1) prace nad filmem szkolnym, 2) szkolenie sił fachonych 3) studia naukowe, publikowanie czasopisma „Sight and Sound“ („Obraz i dźwięk"), własne wydawnictwa: 4) prowadzenie obszernej filmoteki: 5) działalność kształcąco-propagandowa, polegająca na utrzymywaniu stowarzyszenia filmowego „London Film Institute Society" — które urządza niedzielne pokazy starych filmów o wartości historycznej, zebrania dyskusyjne, odczyty etc.

Jak widać, angielski Instytut Filmowy kładzie większy nacisk na akcję masową niż na szkolenie jednostek. Podejście to usprawiedliwione jest może odmienną strukturą kulturalną angielskiego filmu — wreszcie przekonaniem, iż najwłaściwszą drogą dopływu nowych sił do filmu jest droga pośrednia — droga budzenia zainteresowań filmem w gromadzie młodzieży artystycznej i szkolenia osób już w branży pracujących, przede wszystkim autorów i realizatorów krótkiego metrażu.

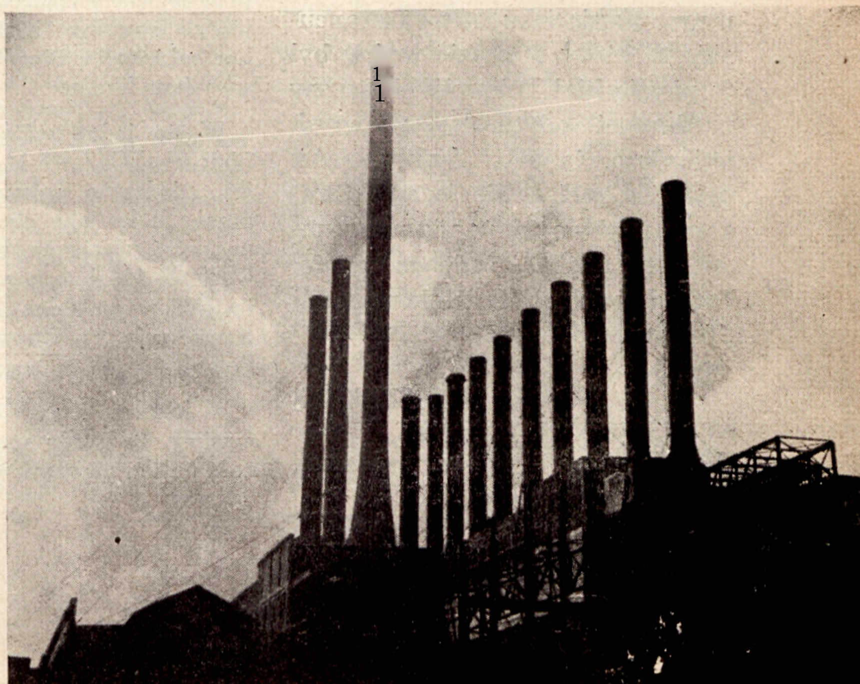
Nie chcę wdawać się tu w suchą analizę prac Instytutu, chodzi mi o to jedynie, aby na płaszczyźnie konkretnych imprez zobrazować możliwości, jakie tkwią w żywej pracy twórczej nad propagandą kina. Trzy ostatnie imprezy stowarzyszenia filmowego — pokaz filmu Griffitha „Złamana Lilia filmu Ruttmanna „Berlin"; pokaz filmu „Intolerance" (również Grifitha) oraz wieczór autorski reżysera francuskiego, Jean Renoira— oto dorobek ostatnich paru tygodni, którego omówienie może stać się przyczynkiem do spraw dziś w Polsce aktualnych.

Zacznijmy od Renoira. Autor filmu „Towarzysze broni" („La grandę Illusion") przybył do Londynu w celu nawiązania kontaktu z reżyserami angielskimi w związku z zamierzoną produkcją. Stowarzyszenie zorganizowało pokaz fragmentów filmów Renoira — połączony z referatem autora w języku francuskim. Jako tłumacz wystąpił Anthony Asąuith — reżyser „Pygmaliona" — najbardziej obiecujący z młodych reżyserów angielskich. Renoir bowiem nie zna angielskiego — od tego zresztą zaczął swój fascynujący referat.

Burza oklasków powitała Renoira, którego referat w skrócie wyglądał w sposób następujący:

„Nie umiem ani słowa po angielsku. Proszę mi wybaczyć. Ale już jako dziecko miałem wstręt do „grzecznych chłopaczków" — wszyscy oni nosili nieskalane ubranka, byli wyniośli i dumni i... uczyli się angielskiego Niechęć do małych snobów sprawiła, że nigdy nie chciałem uczyć się waszego języka. Ale nie znosząc snobów — pokochałem jednak Anglię. Pytacie czy będę robił filmy w Londynie ależ byłoby to szaleństwem.

Nie znając kraju i języka mógłbym tu co najwyżej zostać mechanikiem kinowym i po paru latach zżycia się z waszym krajem — stać się dopiero reżyserem. Bo film jest sztuką narodową — w takim znaczeniu tego słowa, który nie jest frazesem, jest wytworem i obrazem życia konkretnych grup kulturalnych A przekleństwem kina są ludzie, których Ojczyzną jest koniunktura — dziś pracują w Paryżu, wczoraj byli w Budapeszcie czy Pradze, jutro za koniunkturą pójdą do Londynu czy Hollywood. Nikt nie zna narodowości tych ludzi. Ich miejscem urodzenia jest wagon sypialny — miejscem stałego pobytu wagon restauracyjny. Nie o to chodzi, czy są międzynarodowymi włóczęgami. Ci ludzie niezdolni są do tworzenia sztuki. Żywe ciało filmu chętnie będą krajać, „dubbingiem" —sztucznym wstawieniem słów w usta aktora. Dlatego też miejscem mej pracy jest mój kraj: Francja. Nie przeczę, że emigracja arty-



..Węgiel” rei. Wrighta (awangardowy film angielski)

styczna ma rację bytu. Nie przeczę, że asymilacja talentów jest możliwa. Przykładem niech będzie — Józef Conrad — wielki Polak, wielki pisarz angielski. Lecz w kinie panuje nagminnie choroba wędrówek za karierą. Najpierw trzeba zgłębić ducha społeczeństw, dla których się pracuje, a potym dopiero tworzyć".

W dalszej części swego referatu, wygłoszonego z prawdziwie francuską swadą, przerywanego wybuchami śmiechu na sali, opowiedział Renoir dzieje swej kariery reżyserskiej.

,,Byłem bardzo złym reżyserem filmów niemych, więc producenci uznali, iż kto nie umiał robić filmów na niemo, pewnie je zrobi świetnie na dźwiękowo. Dano mi do roboty jakąś bzdurę erotyczną i wsławiłem się tym, iż pierwszy w dziejach kinematografii, zarejestrowałem systemem Western Electric dźwięk spuszczanej wody w dyskretnej ubikacji. Ten rekord zdobył mi rozgłos. Inżynierowie z Western Electric składali mi powinszowania. Producenci podziwiali mą odwagę i pozwolili mi zrobić to, co chciałem. Zrobiłem film ,,La Chienne" — ,,Suka" — i cóż — cenzura wszystkich krajów zabroniła go wyświetlać. Zrobiłem jeszcze szereg obrazów wg. dyktanda producentów i długo bardzo szukałem takiego, któryby zdecydował się na ukochany przeze mnie temat wojenny oparty na opowiadaniach mego przyjaciela, oficera francuskiego, który w czasie wojny był w niemieckiej niewoli. Wszyscy producenci odrzucali ten pomysł, twierdząc, że jest „bzdurą". Aż nakoniec znalazł się jeden, którego zaletą było to, że nic nie rozumiał, nie miał też żadnego zdania. Ten zdecydował się i tak powstali „Towarzysze Broni".

Odczyt Renoira ilustrowany był fragmentami jego filmów. A więc „La Chienne" — ponury dramat mieszczański, przesiąknięty atmosferą Paryża — jego zaułków i domów, kawiarń, ulicznych orkiestr. Prawie że René Clair — ale ujęty makabrycznie w formy sadystycznych tragedii miłosnych. Potem fragment innego filmu, którego tytułu nie pamiętam — wreszcie akt „La grandę Illusion" kiedy w obozie jeńców odbywa się przedstawienie. Na wieść o zwycięstwie Francuzów jeńcy przerywają spektakl i śpiewają Marsyliankę.

Można mieć takie czy inne zdanie o ideologii Renoira i jego filmach — przyznać jednak należy, iż z punktu widzenia pracy badawczej, tego rodzaju wieczory autorskie, stanowiące przekrój dzieła artysty i jego idei są niewątpliwie bardzo zasadniczym czynnikiem kształcenia studentów filmu na żywym materiale.

Pokazy filmowe, które organizuje Instytut, nawiązują zwykle do materiału historycznego. Ostatnie związane były z pracami D. W. Griffitha, niewątpliwie niedocenianego prekursora wszelkiej awangardy filmowej. Istniejące w Londynie „oficjalne" — „Film Society" — Stowarzyszenie Filmowe, które jest w pewnym sensie ekspozyturą kin grających obcojęzyczne obrazy i organem podstarzałej nieco awangardy — ma w programie swym filmy współczesne i to najczęściej te tylko, które odpowiadają snobizmowi wytwornych widzów i gustom właścicieli eksperymentalnych kin. Pokutuje tam do dziś dnia spóźniony sentyment dla filmów rosyjskich, a względy polityczne odgrywają w układaniu programu wielką rolę. Obecnie np. powstaje w Anglii moda na film francuski i dzięki temu chyba tylko tak okrutnie stały obraz, jak Sachy Guitry . Słowo Cambronne'a" znalazł się na pokazie „Film Society". Toteż

# Niemcy pod obstrzałem

### PUBLICZNOŚĆ POLSKA PRZECIW. FILMOWI NIEWTECKIEMU,

Coraz liczniej dochodzą do nas głosy o manifestacjach an.tyniemieckich w kinoteatrach, wyświetlających obrazy produkcji naszego zachodniego sąsiada. W związku z tym większość kinoteatrów województw zachodnich, w których do niedawna — wbrew najbardziej oczywistym interesom polskiej kultury filmowej — wyświetlane były niemal wyłącznie filmy niemieckie — zmuszona została do zerwania kontraktów z niemieckimi firmami wynajmu filmów.

Warto jednocześnie zauważyć, że filmom „Władca" i „Zdrajca", które do niedawna polecane były przez pewne koła, jako obrazy, zasługujące na. wyróżnienie ze względu na swe wartości ideologiczne, zostały cofnięte przez Centralne Biuro Filmowe pozwolenia na ich wyświetlanie w Polsce.

W każdym jednak razie stwierdzić musimy, że przez szereg lat publiczność polska germanizowana była ustawicznie filmami niemieckimi, wbrew poglądom organizacji reprezentujących interesy polskich twó ców filmowych jak — Stowarzyszenie Realizatorów i Techników Filmowych i in.

### FRANCJA FILMOWA PRZECIWKO NIEMCOM.

Coraz wyraźniej zarysowujące się konflikty polityczne między państwami demokratycznymi a totalnymi, znajduje swój odźwięk na terenie filmowym. Francja, którą do niedawna wiązała ścisła współpraca z filmem niemieckim, ostatnio zmienm swój stosunek do niemieckiej kinematografii. Publiczność francuska coraz wyraźniej zaczyna manifestować wrogi swój stosunek do filmu niemieckiego, który w następstwie wywołuje dalsze reperkusje w nastawieniu właścicieli kinoteatrów do obrazów niemieckich. Stąd też przypuszczać należy, iż najprawdopodobniej już wkrótce we Francji wprowadzony zostanie generalny zakaz wyświetlania obrazów produkcji niemieckiej.

obok tego koniunkturalnego programu pokazów „Film Society“ — pokazy stowarzyszenia Instytutu Filmowego wydają się szczytem objektywizmu, tym cenniejszego, iż opartego o materiał historyczny.

D. W. Griffith w filmach swoich — a było to na wiele lat przed Eisensteinem i Pudowkinem — wprowadził mantaż, jako czynnik ekspresji filmowej w sposób odrazu tak doskonały, iż dziś po 20 z górą latach patrzy się na „Intolerance", jak na najwspanialszy film świata. Obok „Października" Eisensteina, „A nous la liberte" Claira, „Gorączki złota" — Chaplina — film ten pozostanie chyba na zawsze monumentem sztuki filmowej. Wątpię czy ktoś w Polsce pamięta ten stary obraz — a warto go w paru słowach przypomnieć. — „Intolerance" — to dramat uczuć ludzkich, gwałconych przez nietolerancję na przestrzeni wieków. Film ten to jakby radosny rozmach niekrępowanego żadną kontrolą i cenzurą artysty, swobodna i śmiała wypowiedź twórcy, wkraczającego radośnie na odkryte przez siebie tereny nowej i wspaniałej sztuki. Pierwszy wielki film Griffitha — „Narodziny Narodu" — patriotyczny obraz o wojnie domowej w Ameryce — w którym aparat kinowy po raz pierwszy sfotografował prawdziwego, pozbawionego sztuczności człowieka — aktora, przyniósł Griffithowi sukces i pieniądze. Wtedy powstała „Intolerance" — dzieło chyba najdojrzalsze.

W filmie tym reżyser, a zarazem i autor prowadzi jakby poza czasem materialnym akcję swego czasu kinowego, tworząc niby piąty wymiar — w którym średniowiecze, starożytność i współczesność dzieją się razem, przeplatają się, dopełniają i tłomaczą. Griffith prowadzi równolegle cztery opowiadania — współczesną mu (w strojach z 1916 r.) — o robotniku zniszczonym przez warunki społeczne i niewinnie skazanym na śmierć, o królu perskim Cyrusie, który podstępem i zdradą zdobywa Babilon, o Hugenotach wydanych na rzeź przez nietolerancję i fanatyzm, i o krzyżowym pochodzie Chrystusa. Akcje te przeplatane ze sobą dochodzą do wspólnego kulminacyjnego punktu. Następuje moment, w którym w szybkim montażu zmieniają się na ekranie obrazy — samochodu goniącego pociąg, w którym odjeżdża mogący w ostatniej chwili ułaskawić niewinnego skazańca gubernator; wojsk Cyrusa pędzących na Babilon; rzezi Hugenotów i pochodu krzyżowego w Jerozolimie. Czasy splatają się w jedność, montaż osiąga zestawienia tak śmiałe, iż dziś wydają się eksperymentem_____ dreszcz wzruszenia wśród widzów świadczy, iż były eksperymentem udanym.

„Złamana Lilia" Griffitha, to głębokie studium gry filmowej tak niezwykle ujętej w tym obrazie przez Lilianę Gish. „Berlin" — to „Symfonia Wielkiego Miasta" — reportaż wojskowy w 1928 r. w Berlinie — eksperyment właściwie nieudany poza partiami, w których miasto dzięki montażowi, nabiera cech organizmu, budzi się, przeciąga się, ziewa, je, rusza z miejsca, odpoczywa.

Może te luźne uwagi o imprezach Brytyjskiego Instytutu Filmowego będą miały znaczenie w chwili, w której myśli się o zorganizowaniu kulturalnej akcji w dziedzinie kina w Polsce. Nie wolno zapominać, że publiczne pokazy, filmoteka, referaty, dyskusje, wieczory autorskie — muszą być częścią programu naszego szkolnictwa filmowego, bo szkolić trzeba nie tylko fachowców ale i samą publiczność.

Eugeniusz Cękalski.

# Film na świecie

### AMERYKA FILMUJE...

Z zapowiadanych na r. 1939/40 filmów amerykańskich, na podkreślenie zasługują następujące obrazy:

Filmowa przeróbka popularnej powieści Karoliny Mitchell p. t. „Przeminęło z wiatrem". Film reżyseruje George Cukor. Obsadę stanowić będą: Clark Gable, Leslie Hovard, Olivia de Havilland i Vivian Leigh

Po „Przygodach Tomka Sawyera" — Marka Twaina — realizuje się obecnie dalszy ich ciąg, mianowicie: „Przygody Hucka". W roli tytułowej wystąpi Mickey Roney. W filmie tym wystąpi wybitny aktor-murzyn — Rex Ingram, znany z filmu „Zielone pastwiska”, w którym odegrał rolę Pana Boga.

Ernest Lubitsch wyreżyserował w r. b. komedię z Gretą Garbo p. t. „Ninoczka".

Zdecydowanie antyfaszystowska powieść Sinclaira Levisa „Nie może się zdarzyć”, będzie tematem nowego filmu „Metro". Film wskazywać będzie na niemożliwość dokonania przewrotu faszystowskiego w demokratycznych Stanach Zjednoczonych.

Wiliam Dieterle, twórca „Życia Zoli” i „Pasteura” przystępuje do realizacji filmu obrazującego życie Benito Juareza, pierwszego prezydenta niepodległego Meksyku. Rolę Juareza odegra Paul Muni, a cesarzowej Carlotty — Bette Davis.

### ZMIERZCH BIENNALE.

Doroczna Międzynarodowa Wystawa Sztuki Filmowej, która zwykle odbywa się w Wenecji w miesiącach letnich — w r. b., w przeciwstawieniu do roku zeszłego, zapowiada się niezwykle ubogo. Jak wiadomo dotychczas, na Wystawie nie będą reprezentowane obrazy amerykańskiej i angielskiej produkcji. Poza tym cały szereg innych państw, które dotąd licznie obsyłały Wystawę swymi obrazami, nie weźmie udziału na tegorocznej Biennale Do krajów tych najprawdopodobniej należeć będzie i Polska. W ten sposób Międzynarodowa Wystawa Sztuki Filmowej straci sens swego istnienia, przekształcając się w wysta_ wę filmu niemieckiego i włoskiego.

JERZY B. EOEPLITZ



# Nie lekceważyć Producenta.

W dyskusji na tematy związane z polską kinematografią zbyt mało uwagi poświęca się producentom. Istnieje zupełnie fałszywa tendencja przypisywania zasługi lub winy reżyserom, operatorom, aktorom i scenarzystom, a zapomina się o tym, że naprawdę odpowiedzialny za całość filmu jest tylko i wyłącznie — jego producent. Być może, że zaważył tu fakt błędnej organizacji pracy w polskich ateliers, gdzie producent spełnia niewdzięczną i czarną rolę pośrednika między finansistą a właścicielem kinoteatru. Odbija się to naturalnie na filmie i utrudnia możliwość przeprowadzenia wszystkich koniecznych reform. Dopóki bowiem producenci będą koncentrować swoje wysiłki na stronie finansowo — administracynej procesu produkcji, dopóty kuleć będzie film polski, rojąc się od błędów, niedokładności i niedociągnięć.

Ustalmy na wstępie zakres działalności producenta w warunkach najbardziej zbliżonych do ideału t. zn. amerykańskich. Każda z wielkich wytwórni ma poza naczelnym kierownikiem produkcji — head of production — jak np. Louis Mayer w „Metro", czy Darryl Zanuck w „Twenteth Century Fox", cały legion producentów — „associate producers", których obowiązkiem jest wyprodukować pewną ilość filmów, przekazanych im przez kierownika. Najczęściej sami producenci wybierają z ustalonego programu wytwórni — tematy, które im najbardziej odpowiadają; zdarza się jednak również, że sami proponują nowe scenariusze, lub dostają gotowe projekty od szefa. Ujmując sprawę w dwóch słowach — muszą dostarczyć gotowy film w określonym przeciągu czasu i w ramach określonego budżetu. W tych granicach mają całkowitą swobodę działania, zarówno w doborze aktorów, sztabu technicznego i artystycznego jak i w opracowaniu scenarjusza. Producent musi kierować pracami wszystkich współtwórców filmu, koordynować ich działania, łagodzić spory i dbać przedewszystkiem o to, by dzieło filmowe było sharmonizowane, i nie sprawiało wrażenia jakiegoś skłóconego i przypadkowego zlepka różnych elementów.

Jesse Lasky, jeden z najlepszych producentów amerykańskich, w ten sposób określa swoje zadania: „Producent musi być prorokiem i generałem, dyplomatą i mediatorem, skąpcem i rozrzutnikiem. Działaniami jego musi kierować fantazja, a jednocześnie podejrzliwość, śmiałość łagodzona przez ostrożność, cierpliwość świętego i bezwzględność Cromwella. (We are making the movies. Faber and Faber, London). W tym poetycznym spisie zalet producenta znaleść można wytłumaczenie faktu — dlaczego tak mało nawet w Ameryce jest pierwszorzędnych producentów, i dlaczego — z drugiej strony — dobre wr całym tego słowa znaczeniu filmy są właśnie ich dziełem.

Producent, który przystępuje do pracy musi przede wszystkim wiedzieć czego chce, mieć wyraźną ideę filmu, którą narzuca wszystkim współpracownikom. A jest ich wielu, i każdy z nich ma inną wizję artystyczną całości. Jakże można sobie wyobrazić, by producent był tylko specjalistą od spraw finansowych, jeśli jest rzeczą konieczną sharmonizowanie działań o charakterze artystycznym kilkudziesięciu, jeśli nie kilkuset osób ? Już w doborze scenarzystów, reżysera i obsadzeniu głównych ról — trzeba kierować się dokładną znajomością tematu i możliwości twórczych danego zespołu. Producent musi dopowiednio nagiąć ludzi w zgóry obranym kierunku, a jednocześnie zmusić ich by dali z siebie maximum, a więc nie krępować zbytnio ich indywidualności artystycznej. Trzeba tu być naprawdę nie bylejakim dyplomatą, by tego dokazać A przecież to uzgadnianie jest jeszcze dodatkowo skrępowane warunkami czasowo—finansowymi, i trzeba nieraz walczyć z jakimś doskonałym skądinąd pomysłem tylko dlatego, że jest niestety z przyczyn technicznych nierealny.

Wyliczmy główne zadania producenta, bez szczegółowego omawiania. Będzie to kolejno, w porządku chronologicznym spisanie scenariusza (wybór scenarzystów, scenariusz i scenopis),

2) casting — czyli obsadzanie ról

## Nagrody filmowe w Sowietach

Sownarkom Z. S. R. R. wyznaczył nagrody dla reżyserów i operatorów za wykonane przez nich filmy sowieckiej produkcji Pierwszą nagrodą odznaczony został reżyser Romm oraz operator Wołczek za wykonanie filmu p. t. „Lenin w 1918 roku". Drugą nagrodę wręczono reżyserowi Dowrzence za film p. t. „Szczorc", trzecia nagroda przypadła reżyserowi Jutkiewiczowi za film p. t, „Człowiek z karabinem". Pierwsza nagroda wynosi 100.000 rubli.

i kompletowanie zespołu technicznego, 3) uzgadnianie scenariusza z „production departament," który przygotowuje kalkulacje poszczególnych scen, 4) nadzór nad dekoracjami, kostiumami, muzyką i kolorem, jeżeli film nakręcany jest w Technicolorze, 5) nadzór nad zdjęciami, oglądanie próbnych zdjęć, montaż, 6) sprawy cenzury Haysa, wstępnej i końcowej, 71 ustalenie planu reklamowego i kontakt z biurem wynajmu, 8) pokaz próbny i przygotowanie premiery. W ten sposób schematycznie przedstawia się program produkcji amerykańskiej, z tym naturalnie zastrzeżeniem, że w rzeczywistości nie wszystko idzie tak składnie, jak w planie, i pełno jest niespodzianek. No i jeszcze jedno, każdy niemal z „associate producers" ma na warsztacie kilka filmów jednocześnie jeden lub dwa w realizacji, jeden w przygotowaniu i jeszcze inny w stadium końcowym, wychodzący na ekran.

W planie powyżej przytoczonym należy zatrzymać się na chwilę nad dwoma punktami — trzecim i piątym, a mianowicie — nad sprawą budżetu filmu i nadzoru nad zdjęciami. Na tych odcinkach zazębia się praca producenta z zadaniami dwuch innych osób, a mianowicie — kierownika produkcji (produktion manager) i reżysera (director). W warunkach polskich większość nieporozumień i niepowodzeń spowodowana jest właśnie nierozróżnianiem zakresu działań tych tylko trzech osób, przytem reżyser często zmuszony jest bądź finansowymi koniecznościami, bądź nieudolnością producenta — brać na swe barki robotę wszystkich trzech osób. W Ameryce producent jest generałem filmowym, naczelnym kierownikiem całego procesu produkcji filmu. Artystyczne kierownictwo zdjęć, nadzór nad scenariuszem i montażem —■ bierze na siebie reżyser, którego nie boli głowa o stronę finansową i administracyjną realizacji. Tu właśnie przychodzi do głosu kierownik produkcji, delegowany przez „production departament" i jego zadaniem jest opracować scenariusz od strony kosztów, możliwości atelierowych i organizacji pracy. Producent, który prowadzi całą skomplikowaną maszynę nie ma czasu na t. zw. „breakdown" — rozbicie scenariusza na składowe elementy i przeprowadzenie szczegółowej kalkulacji. Tak samo — byłoby absurdem domaganie się tej pracy od reżysera, koncentrującego wszystkie swe wysiłki na przeniesieniu na taśmę celuloidową, możliwie wiernie filmu napisanego i stworzonego już na kartkach papieru Podział pracy między producentem, reżyserem i kierownikiem produkcji jest konieczny. Inaczej zawsze będzie napotykać się na nieprzewidziane trudności, a to na skutek braku wyraźnej odpowiedzialności za poszczególne czynności.

Rzeczą bodajże najważniejszą jest nawiązanie ścisłej i harmonijnej współpracy między producentem i reżyserem. Zdaniem Lasky‘ego producent nie powinien nigdy dozorować prac reżysera w atelier. Słuszność tego twierdzenia nie wymaga dyskusji — producent, który wtrąca się do systemu pracy reżysera, dyskutuje z nim co do słuszności pewnych ujęć przeszkadza mu w pracy, podważa jego autorytet i szkodzi filmowi.

Dyskusje, spory i wymiana zdań wszystko to dobre i pożyteczne, ale w sali konferencyjnej, a nie w świetle jupiterów. Irving Thalberg, niewątpliwie najznakomitszy z amerykańskich producentów, potrafił już w trakcie zdjęć przerwać produkcję filmu, gdy nie udało mu się ustalić wspólnej linii pracy z reżyserem, a innego reżysera nie było, któryby przejął jego zadania.

Mówiliśmy o pracy i odpowiedzialności producenta filmowego. Postarajmy się teraz ustalić, jeżeli to oczywiście możliwe, jakie są dane by zostać dobrym, nieprzeciętnym producentem. Hunt Stromberg, twórca „Great Ziegfielda (Król Kobiet) i wielu innych przebojów Metro, wymienia trzy warunki niezbędne do osiągnięcia sukcesu, a mianowicie —1) twórczą intuicję, 2) przestrzeganie prawideł gry i 3) zrozumienie istoty widowiska. Pierwszy warunek nie wymaga bliższych komentarzy — producent musi mieć „flair" w tych sprawach i jak to określa Lasky musi być prorokiem filmowym i wiedzieć z góry jaki film będzie się podobać publiczności. Drugi warunek, określony w angielskim oryginale artykułu Stromberga (Behind the screen, Baker, London), — zwięzłym słowem „formuła" — to poprostu znajomość dokładna procesu produkcji filmowej i powstrzymanie się od eksperymentowania tam, gdzie to może być szkodliwe lub niepotrzebne. Wreszcie trzeci punkt — „showmanship" — to umiejętność pokazania filmu na ekranie w odpowiedniej postaci. Fabuła filmowa musi mieć właściwą oprawę, którą uzyskuje się dzięki doborowi współpracowników i sharmonizowaniu poszczególnych elementów składowych dzieła. W dobrze wyprodukowanym filmie piękna fotografia nie powinna przesłaniać gry aktorów i vice versa — nie wolno lekceważyć aktorów dla osiągnięcia nadzwyczajnych efektów fotograficznych.

Mówiliśmy o producentach w Ameryce, to znaczy w kraju, gdzie produkcja filmowa osiągnęła najwyższy stopień rozwoju. Czy z tego należałoby wnioskować, że w Polsce osoba producenta odgrywać powinna zupełnie odmienną rolę? Wniosek taki byłby najzupełniej fałszywy i nieuzasadniony. Nie należy naturalnie zamykać oczu na trudności finansowania filmów w Polsce, ale może właśnie dlatego,

że brak nam odpowiednich warunków, producenci mają bez porównania więcej do zrobienia niż w Ameryce, gdzie doskonale zorganizowana maszyna Hollywoodu oddaje im wiele usług. Idealnym systemem byłby tu podział pracy — jedna osoba zajmowałaby się wyłącznie sprawami finansowymi, Druga — byłaby prawdziwym producentem w amerykańskim czy zachodnio-europejskim znaczeniu tego słowa, a więc kierownikiem i organizatorem realizacji filmowej, od pomysłu na scenariusz do premiery filmu. Tylko wtedy — film polski osiągnie przyzwoity poziom artystyczny. Jest bowiem rzeczą nie do pomyślenia by cały skomplikowany proces produkcji filmowej był zdany na reżysera i finansistę.

Na zakończenie jeszcze jedna marginesowa uwaga. — W ostatnim numerze „Pour Vous" ukazał się artykuł reżysera Marcel l'Herbier zatytułowany „Hommage aux producteurs". Autor wytyka wprawdzie producentom często popełniane przez nie błędy i niekonsekwencje, kończy jednak słowami pochwały. Nie należy zapominać — pisze reżyser l'Herbier — że to właśnie dzięki producentom Francja, po okresie upadku, zdobyła na nowo rynki zagraniczne. Inteligencja, ryzyko, kapitały — oto zalety francuskich, i pracujących we Francji, producentów. Trzeba im podziękować, dobrze bowiem zasłużyli się Francji.

Należy sobie życzyć, byśmy za rok czy dwa, mogli w tym samym tonie i tych samych słowach pisać o polskich producentach, którzy pchnęli kinematografię na nowe drogi — rozwoju i powodzenia.

**Jerzy Toeplitz.**

---

## Prasy

*Konferencja realizatorów filmowych z prasą, na której uchwalone zostały głośne dziś postulaty, wskazujące na sposoby podniesienia poziomu artystycznego filmu krajowego, wywołała — niezależnie od głosów, które przytoczyliśmy w poprzednim numerze „Wiadomości Kinotechnicznych" — także i dalsze, zasługujące na podkreślenie.*

*W łódzkiej „Republice" p. Jerzy Bossak, omawiając przebieg konferencji pisze m. i.:*

„Duże znaczenie posiada akcja o podniesienie poziomu artystycznego produkcji, którą zainicjowali ostatnio na wspólnej konferencji członkowie Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych oraz członkowie Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych.

Trzeba zdać sobie sprawę z tego, że Stowarzyszenie Realizatorów to — właściwie film polski. Bo z filmem polskim nie można utożsamiać związku producentów, którego **fatalnej polityce i brakowi orientacji w objektywnych potrzebach rynku zawdzięczamy dzisiejszy poziom produkcji.** Dużą część winy ponoszą oczywiście również sami realizatorzy, przede wszystkim jednak zawiniła atmosfera, która trzyma w karbach wszelką ambicję artystyczną i podporządkowuje wszystko doraźnemu, nie zawsze **zresztą** dobrze zrozumianemu, interesowi. Producenci polscy nie zrozumieli jeszcze, niestety, że ani mała liczba kin w Polsce, ani **stosunkowo** nie wielka frekwencja w kinoteatrach nie uzasadniają takiego doboru tematów filmowych, który wpływa na deprecjację wartości kulturalnych. To też dobrze się stało, że konferencja realizatorów i dziennikarzy powzięła uchwały, które stawiając sprawę jasno, tworzą podstawę planowej akcji zmierzającej do naprawy filmu polskiego."

*Po przytoczeniu ,uchwalonych tez p. Bossak konkluduje.*

„Realizacja tych uchwał zmierzać wina w pierwszym rzędzie do stworzenia Rady Artystycznej Filmu Polskiego, która weźmie na siebie funkcje obywatelskiej cenzury prewencyjnej.

Trzeba raz jeszcze rozważyć w świecie filmowym możliwości wyjścia z impasu i zorganizować na nowo konferencję w Centralnvm Biurze Filmowym. Zasady polityki filmowej muszą być uzgodnione przez wszystkie zainteresowane czynniki..."

*Niezrozumiałe stanowisko w stosunku do tez uchwalonych na konferencji zajmuje p. Leon Brun, który postulaty realizatorów i dziennikarzy uważa za chęć zwalenia odpowiedzialności przez realizatorów i techników filmowych na producentów obrazów krajowych.*

*W artykule p. t. „Wyłom", zamieszczonym w „Kurierze Polskim" pisze p. Brun:*

„Odpowiedzialni są wszyscy, w miarę swego znaczenia i swego udziału w zbiorowej pracy nad tworzeniem filmu. .

**...Wszyscy są odpowiedzialni** i zwalanie win z jednych na drugich sytuacji nie wyjaśni i nie przyczyni się do zgodnej akcji ratunkowej.

Bo zachwianą, skomprowitowaną, zdezorientowaną produkcję trzeba ratować.

Wspólnemi siłami..."

*Zgoda! Wszyscy są odpowiedzialni! Tego nikt na zebraniu nie kwestionował. Nieobecny jednak na konferencji p. Brun stroi się w togę niepowołanego obrońcy producentów i tworzy sugestie, jakoby cykl jego artykułów, ukazujących się od paru tygodni na łamach „Kuriera Polskiego" — natchnął realizatorów do zwołania zebrania i zrzucenia z siebie odpowiedzialności za poziom filmu polskiego na producentów.*

*Ze tak nie było mógł się jednak p. Brun przekonać z przemówienia prezesa Stefana Norrisa, zamieszczonego w Nr. i „Wiadomości Kinotechnicznych" oraz z publikacji prasowych dziennikarzy i publicystów, którzy byli obecni na konferencji. Tego jed-*

*nak p. Brun nie uczynił. W Nr 3 miesięcznika „Aktualności“ pisze bowiem:*

„0 ile podpis zarządu Związku Dzienikarzy i Publicystów filmowych jest zrozumiały pod uchwalonymi dn. 27 marca czterema tezami — o tyle nie są tam na miejscu podpisy członków zarządu Stowarzyszenia Realizatorów i Techników, którzy ponoszą odpowiedzialność za obecny niski poziom i fałszywe nastawienie produkcji krajowej.

Wspólne ich wystąpienie z organizacją prasy i krytyki traktować należy, jako chęć uchylania się od tej odpowiedzialności i zwalenia jej wyłącznie na barki producentów".

*Jak nam wiadomo Stoiuarzysze - nie Realizatorów i Techników Filmowych wysunęło postulaty podniesienia kultury filmowej w Polsce jeszcze wcześniej niż konferencja z dnia 27 marca rb. Jeszcze bowiem w l. 193J—1938 i początku r. t<)3q Stowarzyszenie zwróciło się w tej sprawie do władz państwowych z projektem powołania do życia niezależnej Rady Artystycznej Filmu Polskiego, do której wchodzić mieli przedstawiciele organizacji filmowych oraz korporacji literackoar ty stycznych. Zadaniem Rady Artystycznej Filmu Polskiego, cytujemy za tygodnikiem ,, Zaczyn" z dn. ry grudnia 1938 r.; miało być:*

..Kwalifikowanie wartości artystycznej obrazów produkcji krajowej, premjowanie filmów, przyznawanie nagród za najlepsze filmy polskie, organizowanie konkursów na scenariusze, prace estetyczne z zagadnień kinematografii itp.

Budżet Rady Artystycznej Filmu Polskiego winien opierać się na dotacjach państwowych oraz Funduszu Filmowego, przy czym koszty administracji Rady nie powinny przekraczać 5% ogólnej sumy Funduszu."

*Omawiając opracowane przez Stoicarzyszenie Realizatorów i Techników Filmowych dezyderaty, poświęcone przyszłości kinematografii polskiej „Zaczyn" pisał wówczas:*

„...trudno jednak odmówić objektywizmu w traktowaniu poszczególnych dziedzin życia filmowego w Polsce. Idąc konsekwetnie po linii powyższych postulatów należałoby się spodziewać, iż tego rodzaju organizacja kinematografii w Polsce spowoduje w pierwszym rzędzie zwrot w zakresie tematyki filmów krajowych, skazanych dziś na... rozweselanie rzesz pracownic domowych. W perspektywie tez Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych film polski staje się konstruktywnym czynnikiem państwowotwórczym, świadomym swych wielkich zadań, jakie stawia przed sztuką filmową nowoczesne państwo. Dlatego też zdrowej inicjatywie Stowarzyszenia R. i T. F., tym cenniejszej, że wychodzącej z grupy ludzi filmu, należy się pełne poparcie moralne ze strony opinii publicznej. Czynniki miarodajne zaś nie powin 17 przechodzić do porządku dziennego nad inicjatywą która pozwala nam nieco jaśniej spoglądać „w przyszłość polskiego filmu".

*Podobne głosy na temat dezyderatów Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych mogliśmy czytać w 1998 r. w „Dziennniku Ludowym", „Kjirjerze Porannym", „Republice", „Czasie" i innych pismach, prowadzących regularne dodatki filmowe.*

*Tak więc — nie artykuły z przed paru tygodni j>. Bruna, ani — nie chęć zwalenia winy na producentów — skłoniły Storcarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych do uchwalenia wspólnie z prasą tez z dnia 27 marca 1939 r. Pokrywają się one bowiem ściśle z projektami Stowarzyszenia w sprawie powołania do życia niezależnej Rady Artystycznej Filmu Polskiego, zwalczającymi jednocześnie potrzebę tworzenia intytucji prywatnych cenzorów w rodzaju p. Willy Haysa, jako szkodliwych i niecelowych z puktu widzenia interesów artystycznych sztuki filmowej. I tu widzimy przyczynę rozbieżności zdań między S. R. T. F. a p. Brunem, który jest rzecznikiem organu prywatnej cenzury i wie nawet— jak wynika z jego artykułów — kto najbardziej nadaje się do pełnienia tego rodzaju funkcji.*

*Przeciwko niepożądanemu skierowaniu dyskusji, poświęconej uzdrowieniu rodzimej kinematografji na niewłaściwe tory, występuje p. Fryd w „Dzienniku Ludowym" (Nr. /25J:*

„Liczni kontynuatorzy oskarżenia przeciwko filmowi polskiemu mocno przeholowali, skierowali dyskusję na tory niewłaściwe, oderwali zagadnienie od podłoża rzeczowego.

Rekord w łączeniu spraw błahych i ważnych, w gmatwaniu, zaciemnianiu zasadniczego zagadnienia pobił jeden z publicystów, który z całej wojny (bo to była swego rodzaju wojna!) o rodzimy film taki wyciągnął wniosek, że należa-

## Walne Zgromadzenie Związku Właścicieli Kinoieairów w Warszawie

28 kwietnia b. r. odbyło się doroczne Walne Zgromadzenie Waścicieli Kinoteatrów w Warszawie. Zebranie zagaił prezes Maksymilian Czarnecki, który zgłosił wniosek o wysłanie depeszy od Naczelnego Wodza, co przyjęto z aplauzem.

Po przyjęciu sprawozdań i po uchwa.leniu budżetu udzielono absolutorium ustępującemu Zarządowi przez aklamację. Zebranie przerwano o godz. 3 m. 20 do dnia 4 maja. 4 maja przystąpiono do wyboru komisji-matki celem ustanowienia nowego zarządu. Komisja-matka ukonstytuowała się następująco: P.p. Fenigstein Grzegorz, Żyszkowski, Mogenlender, Częstochowski i Bard. Po naradzie komisja-matka przedłożyła Zgromadzeniu następującą listę zarządu, która została przyjęta większością głosów:

Zarząd: pp: **M. Czarnecki,** H. **Finkielsztejn, B. Gurewicz,** H. **Poznański, S. Krupiński,** z-cy: **J. Giesiński i J. Zalewski;** kom. rewiz.: H. **Grynberg, M. Gamura i J. Krzypow.**

łoby ustanowić dodatkowo urząd Cenzora Prywatnego dla kontroli produkcji krajowej, miedzy wierszami dając do zrozumienia, że autor projektu najlepiej nadawałby się na to nowe stanowisko

Nie trzeba chyba polemizowar z tego rodzaju pomysłami. Nie trzeba wyjaśniać, że ani „podwójna cenzura", ani stotalizowanie produkcji (jak chcą inni), ani przerzucenie obowiązku tworzenia dobrych filmów na państwo — nie doprowadzą do celu .."

*Ciekawy artykuł, omawiający zgubny wpływ stotałizowania filmu w Niemczech na poziom artystyczny produkowanych obrazów, znajdujemy w Nr. 12 „Filmu".*

*W r. 1931 — jak pisze autor artykułu w „Filmie" — w organie partii hitlerowskiej „Der Angriff" ukazała się uńksza praca, omawiająca „przełom" filmowy, który nastąpi w kinematografii niemieckiej z chwilą dojścia do władzy Hitlera:*

„...zwrot w kinematografii przyjdzie nie od strony filmu, ale od strony widza. My, na"odowi-socjaliści, pracujemy w tym właśnie duchu. Demaskujemy bezsens literatury magazynowej, wykazujemy śmieszność światowej bredni hollywoodzkiej, wykpiwamy uwodzących mężczyzn i łkające w poduszki dziewczęta. Ws'szykujemy opinii niemieckiej po przez naszą podstawę — odtrutkę na epidemię filmową, która jest śpiączką

Bu zymy wiarę w herosów filmowych, ukazu'emy masom: to copodziwiacie, jest wspaniałą techni_ ką, treść jest śmiechem. Burzymy autorytety, które ustanowiła opłacona prasa filmowa. Niektóre z tych znakomitości przed niewielu jeszcze laty obdarte i zawszone przybyły z za wschodniej granicy. Dziś stroją się one w pióra wyłącznych znawców i udają auterytety filmowe.

W naszym obozie znajdują się niezliczeni młodzi, ludzie o chłodnych głowach i gorących sercach, którzy od dawna już przejrzeli „tajemnicę" magii filmowej. Serca ich biją zgodnym rytmem, mózgi opanowane są jedną myślą, ręce wyciągają się jednym gestem. Oni umieliby robić filmy! Dziś nie dopuszcza się ich do pracy, ale nadejdzie dzień, kiedy zajmą miejsce dzisiejszych władców. Wówczas przejrzy naród..."

*Ów dzień nadszedł. Młodzi ludzie o chłodnych głowach i gorących sercach opanowali film. Skończył się okres epidemii filmowej. Uciekł za granicę G. W. Pabst, uciekł Fritz Lang, uciekł Joe May, Anat.al Litwak, Robert Siodmak, Erik Pommer. Nadszedł okres tworzenia filmów przesiąkniętych zdrową i jurną „krzepą" nart. 'Iowo-socjalistyczną:*

„..Niestety, próby zawiodły, ujawnił się bowiem dotkliwy brak „samozwańczych autorytetów" i zarówno wytworne kina na Kurfurstendamm jak i duszne kintopy Wiiddingu rozbrzmiewać zaczęły przeraźliwym gwizdaniem. To podziałało. Wprawdzie na łamach pracy niemieckiej pojawiły się zagadkowe, pełne subtelnych aluzji artykuły o niewłaściwości gwizdania na szlachetne, nacechowane przebudzoną tendencją dzieła nowej sztuki filmowej, równocześnie jednak załamała się dotychczasowa polityka filmowa Propaganda wycofała się ostatecznie na drugą linię zostawiając kina publiczne najobojętniejszemu, oderwanemu od życia kiczowi, przeciwko któremu tak ostro występował niedawno „Angriff" doktora Goebbelsa. Triumfujący, zwyc'ęski kicz najwyraźniej zakpił sobie z przewrotu. Zagarnął wszystkie ekrany, dorwał się do władzy i brutalnie p zepędził bohaterów szlachetnych filmów: meszezęiiwego młodzieńca Quexa z Hitlerjugend, mężnego szturmowca Branda, a nawet pomnikowego Hansa Westmara, do którego prototypem był sam Horst Wessel. A zwycięstwo kiczu było tak totalne, że z końcem r 1937 oficjalny organ p odukcji niemieckiej „Der deutsche Film" donieść mógł w tonie wojskowych meldunków z placu walki: „Oblicze nowej produkcji niemieckiej — dużo wesołości, mało problemów". W tym interesującym artykuliku, który jak najplastyczniej ilustruje nam sukcesy filmu niemieckiego czytamy czarno na białym: „zagraniczne pisma filmowe... przepowiadały ostatnio, że... najbliższe filmy niemieckie będą przeniknięte ideami politycznymi. Ogłoszony obecnie prpgram niemieckiej produkcji zadaje kłam tym twierdzeniom. Przygniatającą większość stanowią filmy wesołe, nie obciążone żadnymi problemami. Ba, trzeba się dobrze naszukać, nim natknie się na temat, który choćby mimochodem zahacza o kwestie narodowe albo problemy polityczne. Może to nawet dziwne, ale w programie tegorocznej produkcji niemieckiej bardzo mało jest filmów światopoglądowych Nadchodzący film niemiecki jest uśmiechnięty".

Dodajmy od siebie: uśmiechnięty kwaśno. Oto statystyka, zaczerpnięta z tego biuletynu produkcji niemieckiej. Cyfry dotyczą roku 1937-38. W tym czasie zrealizowano w Niemczech: 40 komedii, 20 operetek, 15 kryminałów i awantur, 15 dramatów salonowych, 9 przeróbek z literatury klasycznej, 3 filmy wojenne i szpiegowskie, 1 z okresu rewolucji francuskiej i 1 o powstaniu bokserów w Chinach,

To wszystko. Dlatego właśnie pan Curt Belling z ministerstwa propagandy musi w swych przemówieniach przerażać słuchaczy koszmarnymi obrazami produkcji niemieckiej w okresie przedhitleroy ▪ skim".

*O przemianach w tematyce filmu amerykańskiego, unikającego dotychczas poruszania spraw politycznych, pisze p. Jerzy Toeplitz w Nr. 725 „Dziennika Ludowego":*

„W ostatnich czasach sytuacja zmieniła się, i dziś tudno stosować te same kryteria co dawniej, przy doborze scenariuszy. Po pierwsze— w wielu państwach wprowadzono ograniczenia wywozu dewiz, czyniąc w ten sposób zyski z tych rynków iluzorycznymi. Cóż z tego, że w Niemczech na rachunkach Metro, czy Paramountu, gromadzą się zamrożone marki, kiedy centrala w Hollywood nie może ich w żaden pozytywny posób zużytkować? Po d.ugie — różnice w ujmowaniu pewnych zagadnień, i to zasadniczych, przez państwo o ustroju totalistycznym i przez demokracje, były coraz poważniejsze, tak że fikcją stawał się nakaz produkowania filmów dla wszystkich, bez oglądania się na narodowość i przynależność państwową widzów. Po trzecie amerykańska publicz-

ność bynajmniej nie krzywi się na filmy o wyraźnym obliczu ideologicznym, a wręcz przeciwnie — domaga się coraz częściej zmiany repertuaru i poruszania na ekranie spraw aktualnych i istotnych, a nie powtarzania do znudzenia tej saimej starej historyjki o „młodym człowieku, który poznał młodą dziewczynę i t. d. "

Nowe programy wytwórni filmowych Hollywoodu, zapowiadadające przeboje na przyszły sezon, noszą już wyraźne ślady tej zmiany nastawienia. Początek zrobił Charlie Chaplin, którego „Dyktatorzy" (a nie „Dyktator" jak pierwotnie donosiła prasa) jest pierwszą w dziejach amerykańskiego filmu próbą satyry ustroju totalnego. Chaplin pracuje nad swym filmem niemalże pokryjomu, nie udzielając wywiadów i nie zasypując prasy komunikatami, tak, że trudno podać bliższe szczegóły o scenariuszu i obsadzie aktorskiej W „United Artists" reklamują obraz bardzo lakonicznie, i z wdziękiem — „film dla wszystkich krajów, w których wolno jeszcze się śmiać".

Z innych wytwórni na pierwszy plan wysuwa się firma „Warner Brothers", która ma w swym programie następujące filmy: — „Spowiedź hitlerowskiego szpiega", „Obóz koncentracyjny" i „Życie pastora Niemoellera", wszystkie trzy zwrócone wyraźnie przeciw Trzeciej Rzeszy. „Spowiedź hitlerowskiego szpiega" jest już ukończona i idzie z wielkim powodzeniem w Nowym Jorku. Produkcja tego filmu połączona była z wieloma komplikacjami i trudnościami, pomijając już bowiem kilkakrotne „upomnienia" konsula niemieckiego, próbowano dwa razy zniszczyć urządzenie atelier. Scenariusz filmu trzymany był w ścisłej tajemnicy w obawie przed atakami sabotaż t, tak że zamiast zwykłej liczy 150 egzemplarzy scenopisu, wydrukowano tylko 10. Obsada aktorska „Spowiedzi hitlerowskiego szpiega" jest bardzo charakterystyczna, główne bowiem role grają — E. G. Robinson z pochodzenia rumuński Żyd, Paul Lucas—Węgier, Franz Lederer — Czech z Sudetów i Lya Lys — Wiedenka. Reżyseruje emigrant z Berlina — dosk j-nały reżyser Litwak. Dodać trzeb i, że wszyscy aktorzy, którzy odważyli się zagrać w filmie są oficjalnie bojkotowani w Trzeciej Rzeszy, i inne filmy, w których występują, nie mogą być na jej terenie wyświetlane..."

*Ciekawa rzecz, że nawet konserwatywne Metro rozpoczęło nową politykę scenariuszową realizując zdecydowaną, antyfaszystowską sztukę Sheroooda „Idiots Deligth" oraz przeróbkę filmoxvą głośnego utworu Sinclaira Lewisa „It can't happen here", o fantazji na temat rewolucji faszystowskiej zv Stanach Zjednoczonych.*

„Wyżej wymienione filmy nie wyczerpują oczywiście listy „politycznych" przebojów wszystkich wytwórni amerykańskich. Jest ich znacznie więcej i w niedalekiej przyszłości zjawią się napewno nowe projekty. Hollywood zrozumiał, że epoka paktowania i kompromisów minęła, i że dziś amerykańska publiczność chce oglądać na ekranie niekłamaną, a prawdziwą rzeczywistość" ..

*Z żalem musimy stwierdzić, że w przglądzie prasy nie będziemy już więcej mogli w naszym piśmie omawiać inteligentnie redagowanego przez Adriana Czermińskiego działu filmowego „Czasu". Dział ten bowiem, niestety, został zlikwidowany. W ten sposób ubyła w Polsce jedna z nielicznych placówek, z kórej mogła się wypowiadać niezależna myśl filmowa.*

# Walne Zgromadzenie Członków Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych

Dnia 21 maja 1939 r. odbyło się III doroczne Walne Zgromadzenie członków Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych.

Po zagajeniu zebrania przez Prezesa Stefana Norrisa, obecni przez powstanie uczcili pamięć zmarłych przedwcześnie: sekretarza Zarządu Stowarzyszenia ś. p. Jana Nowiny Przybylskiego oraz Zygfryda Majbluma. Przez aklamację przewodniczącym zebrania wybrany został p. Edward Puchalski, na asesorów wybrano p. p. Andrzeja Marka i Eugeniusza Bundę.

Sprawozdanie z działalności ustępującego Zarządu odczytał prezes St. Norris, wskazując, iż w okresie 10 kwietnia 1938 r. — 20 maja 1939 r. Stowarzyszenie Realizatorów i Techników Filmowych wykazało żywą działalność zarówno na odcinku obrony interesów zawodowych członków, jakoteż prowadząc żywą akcję w obronie polskiej kultury filmowej. W omawianym okresie z prac Zarządu wymieniamy :

Sprawę dorocznych nagród filmowych we Lwowie.

Stowarzyszenie Realizatorów i Techników Filmowych, współdziałając z Radą Naczelną Przemysłu Filmowego w Polsce brało czynny udział w organizowaniu w ramach XVIII Międzynarodowych Targów Wschodnich Pawilonu Filmowego, który miał spełniać niejako rolę pierwszej, na większą skalę zakrojonej w Folsce, Wystawy Filmowej.

Niezależnie od zorganizowania wystawy, w trakcie odbywania się Targów, miało odbyć się przyznawanie nagród za najcelniejsze polskie prace filmowe. Stowarzyszenie Realizatorów i Techników Filmowych, dążąc do jak najbardziej objektywnej oceny filmów oraz osób zasługujących na wyróżnienie, zorganizowało specjalną ankietę wśród członków, której rezultat miał być wykładnikiem poglądów Stowarzyszenia na temat najciekawszych prac filmowych

zrealizowanych w okresie od 1 stycznia 1937 r. do 1 lipca 1938 r.

Niestety jednak jury Pawilonu Filmowego we Lwowie nie spełniło postulatów Stowarzyszenia.

W związku z tym Stowarzyszenie wniosło obszerne dezyderaty do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz Ministerstwa Przemysłu i Handlu, w których wystąpiło z następującymi wnioskami:

1) Ministerstwo Przemysłu i Handlu oraz Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, dążąc do podniesienia poziomu artystycznego filmu polskiego co rocznie nagradzają i odznaczają najciekawsze prace filmowe zrealizowane w danym okresie.

2) Nagrody i odznaczenia przyznawane są rzeczywistym twórcom filmów, a więc realizatorom i technikom filmowym. W razie uznania filmu za zasługujący na odznaczenie ze względu na jego ogólną wartość artystyczną, ideową lub narodowo-społeczną nagroda przyznawana zostaje bądź realizatororowi, którego zasługą jest powyższy walor filmu, bądź też całemu zespołowi realizatorsko-technicznemu, współpracującemu przy tworzeniu filmu. W ostatnim wypadku nagroda wręczona zostaje nie producentowi filmu, lecz jedynej organizacji, reprezentującej wszystkich intelektualno-artystycznych twórców filmowych — a więc S. R. i T. F., względnie naczelnej organizacji przemysłowo-handlowej filmu polskiego — Radzie Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce.

Niezależnie od nagród powyższych mogą być przyznawane nagrody specjalne producentom filmowym ze względu na wartości przemysłowo-handlowe filmów.

3) Kwalifikowaniem filmów względnie oceną wartości prac twórców filmowych zajmuje się wyłoniona w tym celu niezależna Komisja Kwalifikacyjna (Rada Artystyczna), w skład której wchodzą przedstawiciele organizacji artystyczno - kulturalnych (ZASP., ZDPF., Zw. Zaw. Lit. Polskich itp.).

Filmy, zasługujące na wyróżnienie oraz realizatorów i techników godnych ostrzymania nagród przedstawiają zainteresowane organizacje (Rada Naczelna Przemysłu Filmowego w Polsce, Polski Zw. Produc. Film., Zrzeszenie Produc. Film. Krótkometrażowych, Stowarzyszenie Realizatorów i Techników Film.).

**Zasięganie informacji przez Polski Związek Producentów Filmowych w S. R. i T. F. o wypłacalności producentów**

Niejednokrotne przyznawanie konwencji przez Komisję Opiniodawczą Polskiego Związku Producentów Filmowych wytwórniom, nie wywiązującym się należycie ze swych zobowiązań wobec zatrudnionych przez nie realizatorów i techników filmowych, zmusiło Zarząd Stowarzyszenia do przeprowadzenia akcji, zmierzającej do skłonienia P. Z. P. F. do nie udzielania zezwoleń na produkcję podobnym firmom. W wyniku tej akcji Polski Związek Producentów Filmowych każdorazowo przed wydaniem zezwolenia na produkcję filmu zasięga obecnie informacji w Stowarzyszeniu, czy członkowie naszej organizacji nie wysuwają zastrzeżeń natury finansowej w stosunku do firmy, ubiegającej się 0 prawo produkcji.

**Udział Stowarzyszenia Realizatorów i Techników filmowych w Komisji Szkolnictwa Filmowego.**

Rozpoczęte w ubiegłym roku przez Stowarzyszenie Realizatorów 1 Techników Filmowych prace nad zorganizowaniem w Polsce Szkolnictwa Filmowego po uzgodnieniu ich z Radą Naczelną Przemysłu Filmowego zostały przekazane Komisji Szkolnictwa Filmowego przy tej organizacji. Zadaniem Komisji jest ustalenie zasad dla powstania szkolnictwa filmowego w Polsce, popieranie akcji kinofikacyjnej, propaganda sztuki filmowej itp.

Stowarzyszenie Realizatorów i Techników Filmowych reprezentowane jest w Komisji Szkolnictwa Filmowego przez 3 delegatów: Eugeniusza Bundę, Józefa Lejtesa, Seweryna Trossa.

**Sekcja Samokształceniowa przy S. R. i T. F.**

Zarząd Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych, dążąc do podniesienia ogólnej kultury artystycznej członków, rozpoczął prace nad powołaniem do życia specjalnej Komisji Samokształceniowej, której zadaniem byłoby regularne prowadzenie wykładów z zagadnień estetyki i socjologii sztuki, psychologii, historii kultury, techniki filmowej itp. Program sekcji oraz skład osobowy wykładowców, reprezentujących czołowych przedstawicieli nauki i sztuki polskiej, został opracowany przez ustępujący Zarząd.

**Tezy kulturalne filmu polskiego.**

Zarząd Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych, przeciwstawiając się demagogicznym hasłom, wysuwanym przez pewne koła polityczne, nastawione wrogo do krajowej produkcji filmowej, postanowił przeprowadzić akcję, zmierzającą do zrealizowania pozytywnych posunięć na terenie filmu polskiego. W związku z powyższym dnia 27.IV. 1939 r. odbyła się w S. R. i T. F. Konferencja porozumiewawcza realizatorów filmowych z polską publicystyką filmową, na której ustalony został plan na szerszą skalę zakrojonej akcji kulturalnej filmu polskiego.

**Sprawa obrony praw autorskich polskich Realizatorów i Techników filmowych w Ameryce północnej.**

Wobec stwierdzonych przez Stowarzyszenie Realizatorów i Techników Filmowych faktów nieumie-

szczania na wyświetlanych w Stanach Zjednoczonych filmach polskich nazwisk twórców tych obrazów (reżysera, operatora, scenarzysty) przez importującą te filmy w Ameryce firmę „Polish American Film Corporation" organizacja nasza wszczęła w tej sprawie akcję, mającą na celu obronę praw autorskich twórców filmów.

**Opracowanie wzorów umów.**

Komisja umów, działająca w składzie następujący: pp. Juliusz Gardan, Henryk Szaro, Jakub Joniłowicz, Stanisław Lipiński, Seweryn Steinwurcel opracowała wzory umów reżyserów i operatorów z producentami. Po zaakceptowaniu tych umów przez członków zostaną one uzgodnione przez nowoobrany Zarząd z Polskim Związkiem Producentów Filmowych.

**Czynności interwencyjne Zarządu.**

W okresie sprawozdawczym od 10 kwietnia 1938 r. do 21 maja 1939 r. jedną z najbardziej istotnych a jednocześnie najbardziej trudnych funkcji ustępującego Zarządu były interwencje u poszczególnych producentów, zalegających z wypłatą należności za pracę członkom S. R. i T. F.

Trudne te funkcje były naogół spełniane przez Zarząd jak najbardziej zadawalająco, czego najlepszym dowodem jest fakt, że w r. sprawozdawczym z usług Zarządu korzystała większość członków organizacji.

Jedną z najbardziej trudnych akcji interwencyjnych Zarządu było wyegzekwowanie należności dla członków Stowarzyszenia od f. ,,Greenfilm".

**Pomoc w pracy zawodowej.**

W omawianym przez nas okresie Zarząd wielokrotnie ułatwiał pracę zawodową członkom Stowarzyszenia, starając się dla nich o regulację ich zatrudnienia u producentów; niezależnie od tego wystawiano członkom specjalne zaświadczenia na uzyskiwanie kart rzemieślniczych, zezwoleń na dokonywanie zdjęć na plenerach itp.



*Zdjęcie robocze z filmu „Złota Maska"*
*rei. J. Fethkei H. Korewicki, wytw. „Sfinks"*

**Międzyzwiązkowy sąd polubowny.**

W b. r. sprawozdawczym Międzyzwiązkowy Sąd Polubowny roztrzygnął zatargi następujące:

Aleksander Marten — f. „Imagovox",

Konrad Narkiewicz — f. „Imagovox".

**Działalność Kasy Pogrzebowej**

Powołana do życia na poprzednim Walnym Zgromadzeniu Kasa Pogrzebowa wykazała sens istnienia przy organizowaniu pogrzebu nieodżałowanego sekretarza Zarządu Stowarzyszenia ś. p. Jana Nowiny-Przybylskiego. Dzięki istnieniu przy Stowarzyszeniu instytucji Kasy Pogrzebowej Zarząd oraz członkowie S. R. i T. F. byli w stanie oddać należyty hołd zmarłemu koledze.

**Akcja Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych przy subskrybcji P. O. P.**

Stowarzyszenie Realizatorów i Techników Filmowych, łącząc się z całym Narodem w gotowości do obrony kraju, współdziałało z Komitetem subskrypcji Pożyczki Obrony Przeciwlotniczej, biorąc żywy udział w akcji propagandowej. W wyniku przedsięwziętej przez Zarząd Stowarzyszenia akcji za pośrednictwem naszej organizacji członkowie Stowarzyszenia subskrybowali Pożyczkę na około 20.000 zł. Niezależnie od powyższego Zarząd Stowarzyszenia zaofiarował z funduszów organizacji 300 zł. na F.O.N.

#

Po dokładnym omówieniu prac Zarządu przez Prezesa Norrisa, działalności Sądu Koleżeńskiego przez p. Henryka Szaro oraz odczytaniu sprawozdania Komisji Rewizyjnej przez p. Edwarda Puchalskiego — zebrani jednomyślnie udzielili absolutorium ustępującym władzom organizacji.

Na wniosek ustępującego Zarządu Walne Zgromadzenie wystosowało następującą depeszę hoł-

downiczą do Marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza:

„Zebrani dnia 21 maja 1939 r. na dorocznym Walnym Zgromadzeniu członkowie Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych składają Ci, Wodzu Naczelny, wyrazy najgłębszej czci i hołdu, oraz oświadczają, iż gotowi są, w każdej chwili, na Twój rozkaz, stanąć w obronie kraju, ofiarowując równocześnie wszystkie swe możliwości na swym terenie pracy zawodowej".

Niezależnie od wystosowania depeszy hołdowniczej do Marszałka Śmigłego zebrani, przez aklamację, uchwalili:

„Walne Zebranie członków Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych stwierdza, ze walka w obronie Rzeczypospolitej Polskiej toczy się na wszystkiem polach. W tych zmaganiach fum polski powinien być wcale nie najmniej ważnym orężem.

Walne Zebranie deklaruje pomoc i współdziałanie kolegom zatrudnionym w produkcji filmów krótkometrażowych — wszystkich swoich członków: reżyserów, operatorów i t p. w prowadzeniu usilnej pracy propagandowej dla obronności kraju".

Na wniosek ustępującego Zarządu zebrani jednomyślnie wyrazili gotowość bezinteresownego zrealizowania przez Stowarzyszenie Realizatorów i Techników Filmowych krótkometrażowego filmu, propagującego Fundusz Obrony Narodowej. Ponadto członkowie Stowarzyszenia zadeklarowali gotowość złożenia na F. O. N. minimum zł. 5.— od osoby.

W obronie interesów zawodowych oraz artystycznej wartości filmu polskiego, zebrani na Walnym Zgromadzeniu uchwalili wniosek ustępującego Zarządu, umotywowany przez p. Józefa Lejtesa, iż praca w atelier nie powinna trwać dłużej niż do godz. 19-ej.

Niezależnie od powyższego Walne Zgromadzenie uchwaliło m. in.:

„Zebrani zlecają nowoobranemu Zarządowi, aby wystąpił do Polskiego Związku Producentów Filmowych z dezyderatem Walnego Zgromadzenia Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych w sprawie konieczności podniesienia stanu technicznego i bezpieczeństwa w atelier."

„Doroczne Walne Zgromadzenie członków Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych stwierdza jednomyślnie, iż reprodukcja obrazu lub dźwięku na wielu zeroekranach stołecznych wykazuje stan daleko idącego zaniedbania. Biorąc pod uwagę, iż wartość filmów, wyświetlanych w tych warunkach, ulega wydatnemu zmniejszeniu, Walne Zgromadzenie Członków Stowarzyszenia zwraca się do Związku Właścicieli Kinoteatrów w Warszawie o zajęcie się tą sprawą, leżącą w interesie polskiej kinematografii i zapobieganie wypadkom podobnego zaniedbania..."

„Zebrani na Walnym Zgromadzeniu członkowie Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych zlecają Zarządowi wniesienie memoriału do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, aby kinoteatrom, wyświetlającym filmy polskie „na szpulę" przyznawać ulgę nie każdemu w pełnym stosunku procentowym, lecz proporcjonalnie do ilości kin, wyświetlających jeden obraz krajowej produkcji."

Po uchwaleniu szeregu innych wniosków zebrani, przez aklamację, wybrali po raz trzeci na prezesa Stowarzyszenia p. **Stefana Norrisa.**

**Do Zarządu** wybrani zostali pp. **Albert Wywerka, Eugeniusz Gielba, M. Frankfurt, Józef Lejtes, Leonard Buczkowski, Eugeniusz Cękalski.**

**Do Sądu Koleżeńskiego wybrano pp. Henryka Szaro, M. Barańskiego, L. Recheńskiego, J. Rotmila, K. Sankowskiego, N. Sądka, L. Trystana, K. Siegla, K. Severin-Zelwerowiczową.**

**Do Komisji Rewizyjnej wybrani zostali: pp. E. Puchalski, St. Lipiński, W. Dybowski, A. Kruszyński, J. Steinwurcel.**



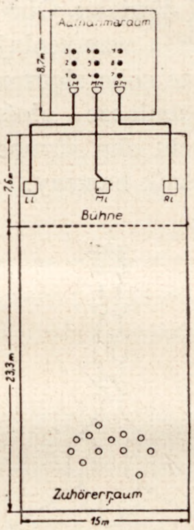
*Scena z filmu „Sportowiec mimo woli“ rei. M. Krawicz. Wytw. „Libkow - film“.*



# ZASTOSOWANIE EFEKTU STEREOFONICZNEGO W FILMIE

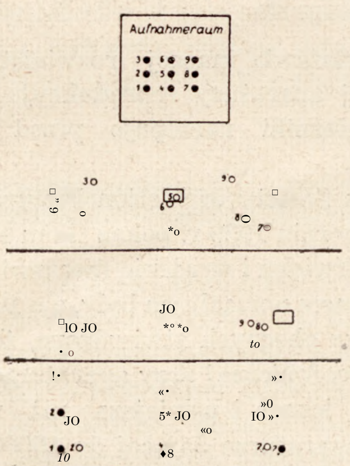
Próby wykonane przez dwuch wybitnych amerykańskich techników Steinberga i Snow'a wykazały, ze różnice między wielokanałową, a dwukanałową reprodukcją są niedostrzegalne.

Poniższa schematyczna ilustracja tego doświadczenia potwierdza w teorii słuszność rezultatów, osiągniętych na drodze praktycznej.




Rys. 1

3 mikrofony umieszczone na planie zdjęciowym są połączone z trzema głośnikami ustawionymi na scenie (Rys. 1) Czarne kropki w studio określają różne miejsca, w których znajdował się chodzący po planie aktor. Białe punkty określają słuchaczy.




Rys. 2

Rys. 2 uzmysławia nam rezultat otrzymany przy doświadczeniu. Widzimy plan z miejscami, przez które przechodził ruszający się na scenie aktor, a dalej punkty białe odnoszące się do określenia przez słuchaczy miejsca aktora na scenie, gdzie umieszczone były głośniki (przy 3 i 2 kanałowej reprodukcji). Dalej punkty czarne, obrazujące miejsca, w których aktor mówił przy ciemnej scenie oraz )bok punkty białe wskazujące domiemane miejsce aktora wskazane przez słuchaczy znajdujących się w tym samym pomieszczeniu.

Rezultaty te dają możność porównania wierności lokalizowania głosu, przy bezpośrednim słyszeniu i przy 3 i 2 kanałowej reprodukcji. Stwierdzić możemy, że boczna lokalizacja miejsc przy reprodukcji 2-kanałowej jest najbliższa rzeczywistości, jednakże definicja odległości w głąb przy 2-kanałowej reprodukcji jest gorsza niż przy 3-kanałowej.

Spójrzmy jednak na schemat przedstawiający umiejscowienie źródła głosu przy produkcji oryginalnej.

Okazuje się, że błędy popełnione przez słuchaczy nie są mniejsze, niż przy reprodukcji 2 kanałowej. Zastanówmy się więc, w jakiej mierze ścisłość określenia miejsca źródła głosu jest potrzebna dla stereofonicznej reprodukcji ?

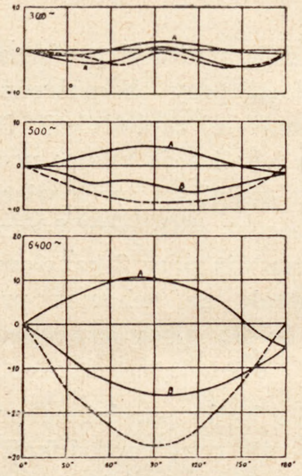
Duża ilość doświadczeń przeprowadzonych przez J. P. Maxfield'a i F. L. Hunt'a w Ameryce wykazała, że wybitne zwiększenie realności dźwięku przy stereofonicznej reprodukcji (szczególnie przy muzyce) w bardzo małej mierze zależna jest od dokładności umiejscowienia źródła głosu.

Jest to zrozumiale, jeśli zważymy, że nawet przy oryginalnej muzyce odległości instrumentów od każdego widza, są różne. Okazało się więc, że różnica między jednokanałową a dwukanałową reprodukcją jest olbrzymia, jednakże zwiększenie ilości kanałów ponad dwa nie daje dostrzegalnej różnicy. Zjawisko to jest dla filmu dźwiękowego bardzo ważne, gdyż reprodukcja dwukanałowa da się — przy niedużych kosztach — zastosować, bez potrzeby konstruowania nowych aparatów rejestrujących i reprodukujących.

Przy zdjęciach dźwiękowych musimy użyć 2 mikrofonów, które poprzez dwa wzmacniacze oddają drgania elektryczne na dwa systemy optyczne, rejestrujące te drgania na jednej taśmie. **W** ten **sposób**

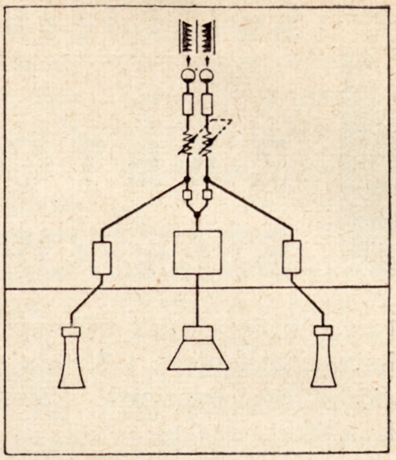
otrzymujemy dwa zapisy dźwięku miast jednego na tej samej szerokości. Ważnym jest jednak, że w ten sposób nagrany dźwięk może być reprodukowany również na zwykłej aparaturze, reprodukcyjnej, jednakże tracimy wtenczas efekt stereofoniczny.

Zmiany w aparaturze projekcyjnej dla reprodukcji stereofonicznej odnoszą się w pierwszym rzędzie do przystawki dźwiękowej, w której część naświetlana musi zawierać dwie fotokomórki. Każda z nich otrzymuje drgania świetlne tylko z jednego zapisu. Otrzymane drgania elektryczne wzmacniamy oddzielnie poprzez dwa przedwzmaczniacze i wzmacniacze (dodatkowy przed wzmacniacz i wzmacniacz). Nowe głośniki w większości wypadków są zbędne, gdyż każda nowoczesna aparaturą posiada ich cały szereg.



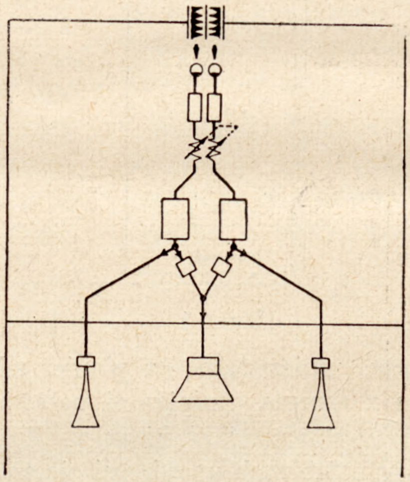
Rys. 3

Rys. 3 uzmysławia nam rezultat badań nad rozróżnieniem kierunku dźwięku słuchem. Źródło głosu było obnoszone dokoła głowy obserwatora. Przy $0^0$ źródło znajdowało się przed obserwatorem, przy 90° 7. prawej strony przy 180° z tyłu. Wykresy A dotyczą prawego ucha B lewego. Z wykresu krzywych wynika, że różnice siły (wykres przerywany) stają się tym mniejsze, im niższa jest ilość drgań na sek, a przy 300 Hz. praktycznie równają się zeru. Wynika z tego, że dla umiejscowienia dźwięku ważne są tylko drgania wysokie i średnie, podczas gdy niskie nie wywierają żadnego wpływu. Wynik ten zgadza się z naszym codziennym doświadczeniem. Jest nam bardzo łatwo ustalić źródło dźwięku wysokiego (złamanie szyby i t. p.) natomiast bardzo trudno ustalić źródło brzęczenia. Biorąc powyższe pod uwagę, możemy po bokach ekranu umieścić tylko głośniki faworyzujące wysokie tony zasilane oddzielnie podczas gdy głośnik basowy może być użyty dla obu kanałów.



Rys. 4

Rys. 4 przedstawia schemat aparatury dla stereofonicznej reprodukcji dźwięku. Obie fotocele działają poprzez dwa urządzenia wzmacniające. Oba regulatory siły muszą być ze sobą złączone i działają równolegle na oba wzmacniacze głośników wysokich frekwencji. Na wyjściu obu wzmacniaczy załączony jest poprzez filtr głośnik basowy.



Rys. 5

Rys. 5 przedstawia inaczej rozwinięty schemat stereofonicznej aparatury reprodukcyjnej. Rozdział na wysokie głośniki następuje przed końcowym wzmocnieniem.

Na zebraniu Society of Motion Picture Engineers odbył się w styczniu 1939 r. pokaz filmu stereofonicznego. Jakość dźwięku i wrażenie rzeczywistości w porównaniu z filmem normalnym były, a o 100% wyższe.

Zostało przez obecnych stwierdzone, że jakość reprodukcji stereofonicznej przy aparaturze dającej do 6000 Hz. jest lepsza i pełniejsza niż reprodukcja zwykła przy aparaturze dającej do 15000 Hz.

Problem, nad którym technicy pracowali 10 lat został rozwiązany.

F. G.

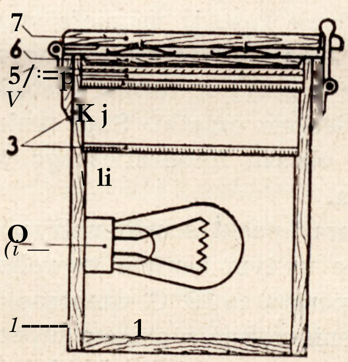


# ZASADY SENSITOMETRII

Aby móc ustalić prawidłowość procesu fotograficznego i zużytkować ją w praktyce, musimy najpierw zdefiniować i poznać cyfrowo ilość światła powodującego zaczernienie.

Jest rzeczą niezmiernie trudną do ustalenia, jakie ilości światła zostają odbite z różnych punktów objektu fotografowanego i wpadają do aparatu. Nie mniej trudno jest mierzyć zaczernienia, powstające w odpowiednich punktach negatywu i pozytywu i ustalać z tego zależność między ilością światła i zaczernieniem. Trudnym nawet jest ustalenie ilości światła odbitego od przedmiotu fotografowanego, jak i określić zaczernienie, które w swej kontrastowości rozdziela się nieregularnie przez całe pole obrazu.

Zatym zwykłe zdjęcie fotograficzne lub kinowe nie nadaje się dla praktycznej sensitometrii.



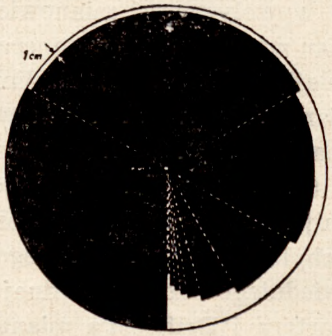

Posługujemy się więc w tym celu specjalnym urządzeniem, które naświetla według ustalonych norm odpowiedni odcinek negatywu. Przyrząd taki zwiemy sensitometrem.



Odcinek negatywu z kolejnymi — dokładnie oddzielonymi polami — z których każde było naświetlane mocniej lub dłużej, o ten sam ustalony współczynnik nazywamy paskiem sensitometrycznym. Źródło światła, którego spektralne własności muszą nam być znane, użyte w takim sensitometrze musi pozwolić na identyczne, dokładnie te same pomiary. Byłoby wskazanym przeprowadzać w sensitometrze naświetlania takim samym rodzajem światła, jakie było użyte przy zdjęciu (światło łukowe, żarowe i t. d.) lub przy kopiowaniu (projekcyjne). Nawet przy zastosowaniu odpowiednich źródeł światła zależnych mimo wszystko od wielu zewnętrznych czynników, przy dłuższym okresie pracy, nieda się utrzymać stałości efektu naświetlenia.

Wymagania jakie stawia praktyczna sensitometria w stosunku do dokładności pomiarów, spełnia zadawalająco lampa żarowa o stałej temperaturze włókna. Warstwowe naświetlenie odcinka taśmy da się wykonać „zmienną intensywnością" albo „zróżnicowanym czasem naświetlania". W pierwszym wypadku czas naświetlania jest stały, zmienia się natomiast dzielność światła. W drugim wypadku dzielność światła jest stała zmienia się zaś czas naświetlania przy każdym następnym polu.

W praktyce, przy „zmiennej intensywności" regulujemy dzielność światła zapomocą:: 1) zmniejszania lub zwiększania odległości źródła światła; 2) stosowania filtrów, diafragm, Nicolów, albo absorbujących warstw zaczernionych.

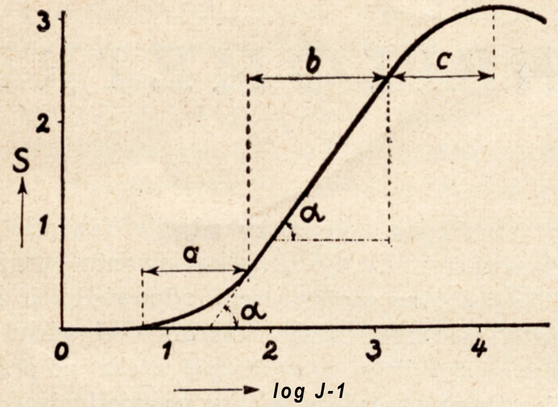



Aparaty o zróżnicowanym czasie naświetlania dadzą się podzielić na: przesłonkowe, w których przesłonka zostaje wyciągana miarowo oraz szparowe, w których zmiana czasu naświetlania następuje zapomocą przesuwania szpary, albo sektorowych wycinków nałożonych.

Przy pomocy paska sensitometrycznego jesteśmy w stanie ustalić liczbowo zależność między ilością światła działającego na warstwę światłoczułą taśmy, a otrzymywanym przez wywołanie zaczernieniem.

Posługujemy się przy tym wykresem krzywej zaczernienia, której odcinki S = O do S = 1 są równe

wartościom odcinków naświetlenia J. t. = O do J. t. = 1.




Charakterystyczną cechą tej krzywej jest to, że da się ona podzielić na trzy strefy.

1) dolna część krzywej; strefa niedoeksponowana

2) Prostolinijna część krzywej

3) górna część krzywej; strefa przeeksponowana. Prostolinijną część krzywej nazywamy również częścią normalnie i dobrze naświetloną. W tej części przyrost zaczernienia dla wielokrotnych danej ilości światła jest zawsze jednakowy i tym większy, im mrdziej prostopadła jest prostolinijna część krzywej.

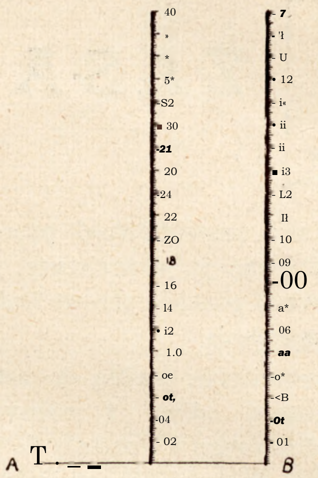
Dla wszystkich użytych typów i gatunków taśm w kinematografii możemy wykreślić odpowiednie krzywe zaczernienia, niezależnie od tego, jaką jest jej emulsja, jaka jest jej czułość, jakiego użyjemy wywoływacza, jak długo i w jakiej temperaturze będziemy wywoływać.

Zależnym od wywoływacza, mianowicie: od jego składników, czasu wywoływania, temperatury — jest dla każdej emulsji pochylenie prostolinijnej części krzywej. W miarę przedłużenia czasu wywoływania staje się ona bardziej prostopadłą, charakteryzując kontrastowość (gradację) emulsji. Przedłużając w rys. 4 prostolinijną część krzywej do osi odciętych, mamy kąt nachylenia, *y* Tangens tego kąta t. zn. stosunek odpowiedniego odcinka rzędnej do odciętej, został przez Hurtera i Driffield'a mianowany literą grecką 7 (Gamma) i stanowi współczynnik wywoływania lub kontrastowości. Dla kąta = 40° wartości gammy równa się 0,8, bo tg. 40° = 0,8 dla =

45° -(■ = 1 <p = 67° 7 = 2'

Pomiary z otrzymanej krzywej zaczernienia możemy łatwo wykonać zapomocą zwykłego kątomierza, przy czym odpowiedni tg. odczytujemy z tabeli funkcji trygonometrycznych.

W bardzo prosty sposób odczytujemy wartość przy pomocy tablicy (rys. 5), którą wykreślamy na jakiejś przejrzystej powierzchni. Jeśli przyłożymy strzałkę linii A. B. do jakiegoś punktu prostolinijnej części krzywej zaczernienia, zaś linię A. B. równolegle do rzędnej ,to możemy odczytać wartość z przecięcia prostolinijnej części krzywej ze skalą.



Podczas procesu wywoływania zostają stopniowo strącone w formie metalicznego srebra naświetlone ziarna emulsji. Czym więcej było naświetlonych ziaren, tym prędzej postępuje proces wywoływania. Im mniejsza staje się ilość niestrąconych naświetlonych ziaren emulsji podczas wywoływania, tym wolniej będzie rosło zaczernienie, aż do chwili, gdy wszystkie naświetlone ziarna zostaną strącone.

Możemy w każdej chwili przerwać wywoływanie przez wyjęcie błony z wywoływacza i jej utrwalenie.

Przez utrwalenie zostają usunięte wszystkie cząstki nienaświetlone, jak również niewywołane, tak że w warstwie zostają w formie metalicznej tylko strącone naświetlone cząstki. Stąd wniosek, że na kontrastowość obrazu fotograficznego wpływa stopień wywołania.

Jeśli wywołamy paski sensitometryczne jednakowo naświetlone w tym samym wywoływaczu przy normalnej temperaturze 18" C, wtenczas y ich krzywych zaczernienia rośnie z czasem wywoływania do pewnej charakterystycznej dla każdej emulsji maksymalnej granicy 79 *if*=2 5 Twardo pracująca emulsja np. Pozytyw ma gammę graniczną dość wysoką Emulsje miękkie (Superpan Panchro ... = *A*

Gdy podczas wywoływania osiągniemy gammę graniczną kontrastowość nie będzie więcej wzrastać, a przy dalszym wywoływaniu wytworzy się mocne zadymienie (szlajer) filmu.

Przy wywoływaniu fotograficzych materiałów następuje obok redukcji naświetlonych części emulsji również b. wolna redukcja i nienaświetlonych cząstek. Powoduje ona zależnie od wywoływacza i czasu wywoływania lekkie zadymienie obrazu.

Przy normalnych emulsjach fotograficznych zaczernienie „zadymienia" nie przekracza 0,1—0,8 i nie wywiera w praktyce szkodliwego wpływu na jakość obrazu.

(D. c. n.)



# Światłomierz dla operatorów

Postęp techniki wzbogacił nas w ostatnim roku 0 światłomierz fotoelektryczny, którego szereg typów znajduje się na rynku. Podczas gdy wśród amatorów i fotografów podobny przyrząd znalazł całkowitą aprobatę, operatorzy filmowi zachowali wielką rezerwę, a nawet rzec można zignorowali go.

Jednakże z czasem zmieniło się bardzo wiele.

Większość operatorów wymaga od laboratoriów, aby negatywy były wywoływane do stałej wartości r

Z punktu widzenia operatora, który jako artysta 1 technik nakręca i oświetla obraz w myśl swych artystycznych przesłanek, stanowisko to jest słuszne, wyklucza bowiem wszelkie zmiany w charakterze negatywu, jakie mogłyby powstać w laboratorium. Również z punktu widzenia techniki laboratoryjnej wywoływanie do stałej wartości *t* jest słuszne. Obraz i dźwięk kopiujemy na jedną taśmę pozytywową. Ze względu na to, że dźwięk wymaga stałej; cały pozytyw wywołujemy do granicy tej wartości. Stąd, iatwo wyciągnąć wniosek, że warunek ten dotyczy również i negatywu. Wyjątkowo można od tej zasady odstąpić, gdy chcemy wyrównać różnice oświetleń różnych scen.

Jednakże równocześnie z żądaniem operatorów powstaje obowiązek dobrego oświetlenia. Chodzi o to, aby wszystkie zaczernienia odpowiadające płaszczyznom objektu fotografowanego znalazły się w prostolinijnym odcinku krzywej zaczernienia*).

W tym wypadku pomocnym nam będzie „Światłomierz". Jeśli chcielibyśmy ustalić jakie z będących na rynku „Światłomierzy" nadają się do pracy w atelier, mysielibyśmy w pierwszym rzędzie stwierdzić. że pod uwagę mogą być brane tylko instrumenty pracujące przy pomocy komórki fotoelektrycznej. I te ostatnie jednak wymagają selekcji. Istotą pomiarów jest uniemożliwienie zbyt słabego oświetlenia cieni, lub zbyt silnego naświetlenia pól jasnych oraz utrzymanie stałej proporcji w oświetleniu całego „planu". Jak wiemy światłomierz normalny określa całkowite światło odbite i nie daje nam wartości jakie są konieczne dla ustalenia prawidłowości oświetlenia.

I jeśli nawet w niektórych wypadkach, gdy światło jest równomiernie rozdzielone — mógłby nam dać pewne korzyści, musi nas zawieść, gdy będziemy mieli kilka płaszczyzn o różnym oświetleniu lub dla przykładu: **biało ubraną osobę na ciemnym tle.**

Z dużej odległości, pomiary w tym wypadku wykazują potrzebę olbrzymiej ilości światła, co w konsekwencji powoduje nadmierne naświetlanie biało ubranej osoby. Jeśli jednak zbliżymy się do danej osoby, tak że na światłomierz będzie padało tylko światło odbite od osoby w bieli, pomiar światła będzie prawidłowy w stosunku do samego obiektu. Jednakże, gdybyśmy dane z takiego pomiaru zastosowali stojąc z aparatem dalej (obejmując cały plan) wtedy tło byłoby bezwzględnie nieoświetlone i niewyeksponowałoby na negatywie. Taki wypadek nastąpić nie powinien.

Światłomierze są przeważnie tak urządzone, że wskazują minimum światła, jakie jest potrzebne, aby otrzymać dobrze naświetlony negatyw. Zbliżając się do biało ubranej osoby ustalamy minimum światła, jakie jest potrzebne dla najjaśniej oświetlonego cbjektu. Temu minimum będzie odpowiadała dolna część prostolinijnego odcinka krzywej zaczernienia. Jest jednak możliwe tak oświetlić objekt fotografowany, by odpowiednikiem jego była górna część prostolinijnego odcinka krzywej zaczernienia.

Otrzymujemy w rezultacie mocniejsze oświetlenie tła. Czy przy tym oświetleniu otrzymamy wszystkie detale tła, zależne jest od tego jaką rozpiętość jasności posiadana emulsja. Jeśli różnice świateł nie przekraczają skali jasności danej emulsji, wtedy możemy zawsze ustalić odpowiedni czas naświetlania lub diafragmę, tak by otrzymać wierny rzeczywistości negatyw.

Jednakże operator filmowy nie chce stwierdzić, jak długo ma naświetlać lub jaką ma być diafragma. Czas i diafragma jest dla niego wartością stałą. Chodzi mu tylko o to, czy **oświetlenie jest dobre** t. znaczy czy w cieniach i w pełnym świetle otrzyma on wszystkie detale objektów fotografowanych i czy dane oświetlenie odpowiada oświetleniu poprzednich ujęć. Aby na to otrzymać odpowiedź musimy najwpierw dla danej emulsji — drogą prób — ustalić, jakie maksymalne wychylenie miliamperomierza przy pewnym otworze objektywu potrzebne jest, aby przedmioty najsilniej naświetlone nie były przeeksponowane

*) O krzywej zaczernienia piszemy w „Zasadach sensitometrii" w tym numrze.

oraz przy jakich minimalnych wychyleniach wszystkie detale cieni wyeksponują. Wystarczy wówczas podzielić skalę instrumentu na równe sekcje numerując co piąty pasek i wykreślić tabelę, która w związku z otworem objektywu i rodzajem emulsji będzie nam wskazywała dopuszczalne wychylenie dla górnej i dolnej granicy świateł.

Aby pomiary odpowiadały prawdzie — negatyw musi być wywołany do tej samej gamy, co i przy próbkach służących nam do kalibrowania instrumentu. Jeśli wywoływanie negatywów do stałej wartości f wymaga użycia światłomierza, to użycie światłomierza jest uwarunkowane wywoływaniem negatywu do stałej wartości.

Wprawdzie dla wytrawnego operatora mógłby wystarczyć właściwie jeden pomiar. Gdyby na przykład ustalił, że cienie są dobrze oświetlone, to już jego wprawne oko mogłoby ocenić, czy proporcje świateł między cieniem — półcieniem i jasnym oświetleniem są prawidłowe. Jednakże wskazane jest, aby pomiary były robione dokładnie (granica dolna i górna oraz szereg pomiarów pośrednich), gdyż prze pracy podczas dnia oko nuży się i często zawodzi.

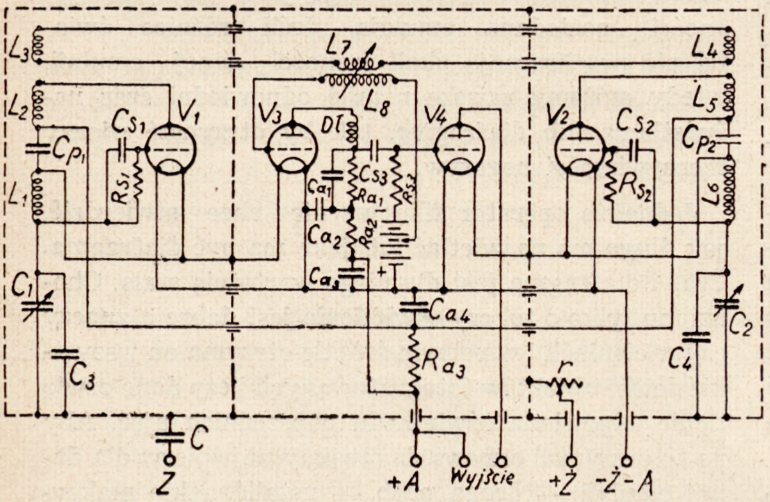
Charakter pomiarów światła odbitego w atelier wprowadza dalszą selekcję wśród światłomierzy. Pisaliśmy już poprzednio, że dla operatora wchodzą w rachubę tylko światłomierze pracujące na zasadzie komórki fotoelektrycznej. Dodamy teraz, że z tych tylko takie, których kąt pomiarów nie przekracza 3° (Expsitron, Gossen). Ustawiając taki światłomierz obok aparatu, możemy po dokonaniu pomiarów oświetlonych objektów ustalić, czy otrzymamy negatyw o identycznie oświetlonych (w tych samych warunkach) , twarzach, ścianach itd. Przy zastosowaniu światłomierza możemy mówić o bezbłędnej fotografii i jednakowym charakterze zdjęć.



# Tongenerator do sprawdzania aparatur

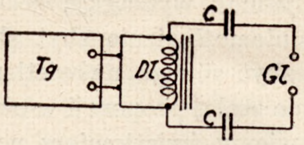
(Dokończenie)

Dławik **Dł** powinien mieć duży rdzeń żelazny, zaopatrzony w szczelinę powietrzną. Samoindukcja dławika wynosi 25 henrów, a opór dla prądu stałego 500 omów. Pojemność kondesatorów C waha się od b do 10 mikrofaradów. Kondesatorów o pojemności mniejszej od 6 mikrofaradów stosować nie należy, gdyż ich opór pozorny dla częstotliwości niskich jest dosyć duży.




Rys. 3.

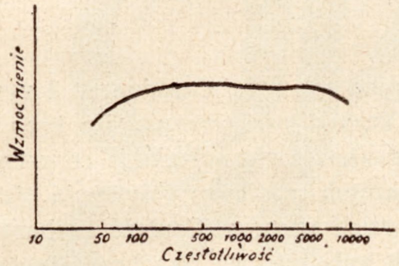
Skalowanie generatora odbywa się w sposób następujący. Wzorcem do skalowania generatora może być komplet kamertonów, fortepian, fisharmonia, lub inny instrument muzyczny. Uderzając kamertonem wywołujemy pewien ton, do którego dostrajamy generator kondesatorem C, Jeżeli kamertony posiadają oznaczoną częstotliwością, wówczas wystarczy tylko odnotować działki kondesatora C,, przy których odpowiednie częstotliwości akustyczne odtwarza głośnik. Na podstawie szeregu częstotliwości i odpowiadających im działek skali kondesatora Cj robimy wykres na osiach spółrzędnych. Otrzymana krzywa przez rzutowanie punktów daje charakterystykę generatora, (rys. 4).




Rys. 4

Skalowanie zapomocą fortepianu lub innego instrumentu muzycznego jest nieco trudniejsze, bowiem nie wiadomo jaka częstotliwość odpowiada danemu tonowi. Można jednak i tę trudność pokonać, posiłkując się znanymi wzorami z zakresu akustyki,

jakie znajdą Czytelnicy w każdym podręczniku fizyki. Należy przy tym zaznaczyć, że fortepian czy inny instrument muzyczny musi być dobrze nastrojony, bowiem w przeciwnym wypadku skalowanie byłoby błędne.




*Rys. 4.*

**Rys. 5.**

Opisany tongenerator pracuje niezawodnie, pod warunkiem prawidłowego i dokładnego montażu oraz dobrania właściwych napięć dla zastosowanych lamp.

Można go stosować do wielu pomiarów laboratoryjnych, jak badania transformatorów malej częstotliwości (zdjęcie charakterystyki), wzmacniaczy malej częstotliwości, głośników i t. p. Pomiary te nie są trudne, lecz wymagają poza tongeneratorem **kilku** dodatkowych przyrządów pomiarowych (woltomierzy lampowych). O sposobach pomiaru będzie mowa w jednym z następnych numerów naszego pisma.

W. J.

# «Wiadomości Kino-Techniczne» w walce o lepszq projekcję

**DO KINO-MECHANIKÓW!**

**Zwracamy się do W.P. z prośbą o nadesłanie nam jak najściślejszej odpowiedzi na zamieszczoną ankietę. Pragniemy ustalić w jakich warunkach odbywa się praca W.P. i w' jakiej mierze zarzuty słusznie są stawiane urządzeniom projekcyjnym w Polsce Chcemy pomóc W7.P. w uzyskaniu lepszych możliwości i bezpieczeństwa pracy. Wszelkie odpowiedzi zamieszczane będą bez podania nazwisk i adresów7.**

A n k i e t a

**1) .Jaki typ projektora pracuje u W.P. w kabinie (podać markę i typ)**

.................................................................................

**2) Ile projektorów znajduje się w7 kabinie**

.................................................................................

**3) Jakie są rozmiary kabiny**

.................................................................................

**4) Ile lat pracuje już projektor**

.................................................................................

**5) Jakie jest źródło światła**

.................................................................................

**6) Czy przystawka dźwiękowa jest domontowana czy oryginalna**

.................................................................................

**7) Jaka jest moc wzmacniaczy**

.................................................................................

**8) Ile jest miejsc w7 kinie i jakich rozmiarów jest sala**

.................................................................................

**9) Jakiego rodzaju ekran zastosowano w kinie W.P.**

.................................................................................

**10) Czy głośniki umieszczone są za ekranem**

.................................................................................

**U> Jak dłu«o pracują ,anW «wzmacniaczu**

.................................................................................

**12) Czy zmieniana była komórka fotoelektryczna (fotoeela) i kiedy**

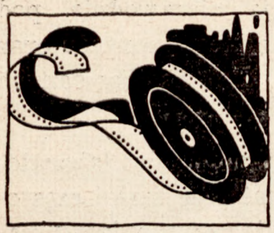
.................................................................................

**Imię i Nazwisko:** .................................................................................

**Adres:** .................................................................................

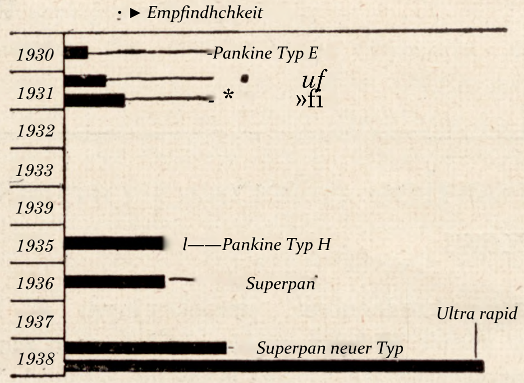
**Nazwisko i adres pozostają tylko do wiadomości redakcji i w7 żadnym wypadku nie będą ogłaszane i podawane osobom postronnym.**

**............................ dnia 1939r**



# DWANOWE MATERIAŁY AGFY

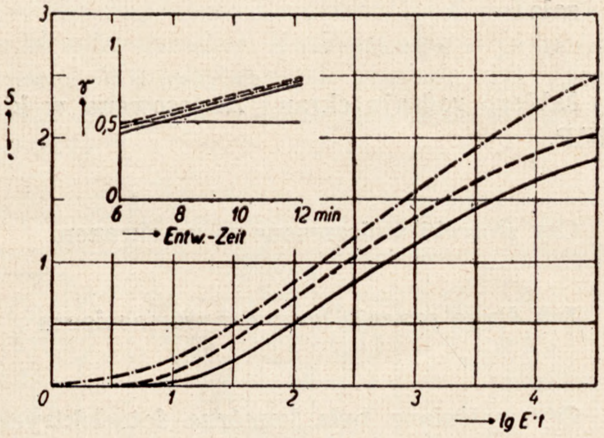
Z początkiem b. r. zakłady Agfy wypuściły na rynek dwa nowe materiały zdjęciowe, Agfa-Superpan i Agfa-Ultrarapid. Negatywy te mimo niezwiększonego rozmiaru ziarna wskazują daleko większą czułość niż typy dawniejsze.




Rys. 1

Rysunek 1 uzmysławia nam wzrost czułości negatywu panchromatycznego począwszy od 1930 roku.

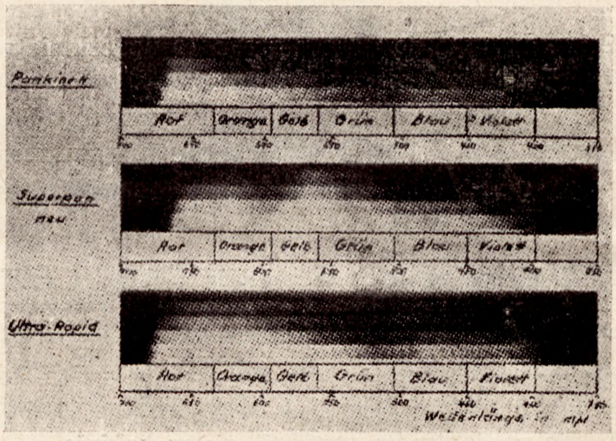
Zastosowanie obu materiałów jest różne. Ultrarapid‘u używamy przy złych warunkach oświetleniowych (aktualności i t. p.) zaś Superpan‘u w atelier i na plenerach.




—— Pankmt H — Superpan Ullrarapid

Rys. 2

Porównanie krzywych zaczernienia Pankine H i nowych negatywów (rys. 2) wykazuje nam, że przy produkcji tych nowych emulsji utrzymano stosunek różnicy zaczernień polepszając czułość wstępną. Krzywe Superpanu i Ultrarapidu są trochę bardziej prostopadłe co wskazuje na to, że na zdjęciu cienie będą mocniej zarysowane. Przy obróbce tych materiałów w laboratoriach musimy pamiętać, że zależność gradacji Superpanu i Uutrarapidu od czasu wywoływania jest taka sama jak przy Pankine H. Z rys. 2 stwierdzamy, że krzywe zaczernienia dla tych 3 materiałów są stosunkowo równoległe, a co z tego wynika, przy tym samym czasie wywoływania otrzymamy b. zbliżoną wartość gammy. Czułość na barwy, negatywu Pankine była wysoce panchromatyczna t. z. faworyzowała szczególnie przy sztucznym świetle barwy czerwone. Redukując tę właściwość w nowych negatywach uzyskano większą naturalność w szarych odpowiednikach barw. Przy charakteryzacji muszą więc być zastosowane szminki bledsze, bardziej zbliżone do naturalnej barwy twarzy.




Rys. 3

Aby uzmysłowić różnice czułości na barwy między poprzednimi materiałami a nowymi zamieszczamy spektrogram (rys. 3), tych trzech materiałów przy świetle sztucznym, oraz tablice porównawcze. Z łatwością stwierdzamy zmniejszenie się czułości na kolor czerwony przy równoczesnym wzroście na barwy żółto-zielone.

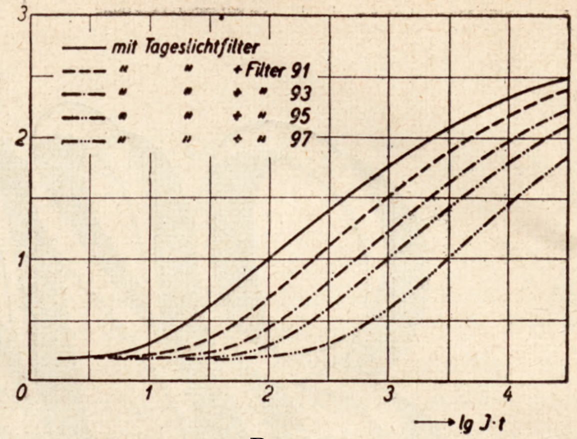
TABLICA 1

| | czerwona | żółta | zielona | niebieska |
|---|---|---|---|---|
| **Dla dziennego światła** | | | | |
| Pankine H | 100 | 55 | 45 | 180 |
| Superpan | 75 | 50 | 50 | 130 |
| (Jltrarapid | 100 | 55 | 45 | 130 |
| **Dla światła sztucznego** | | | | |
| Pankine H | ponad180 | 8 0 | 50 | 90 |
| Superpan | 110 | 70 | 55 | 120 |
| (Jltrarapid | ponad 180 | 80 | fO | 110 |

Dzięki zwiększonej czułości Superpanu i Ultrarapidu, otrzymujemy zupełnie nowe możliwości fotograficzne. Przy pracy w atelier redukujemy bardzo wydatnie ilość światła i związane z tym koszty. Trudności jakie początkowo nastręczał Superman przy zdjęciach plenerowych powstawały w pierwszym rzędzie dzięki b. wielkiej czułości taśmy. Operator obserwując obraz poprzez taśmę nie mógł z powodu mocnego diafragmowania dokładnie widzieć fotografowanego objektu.

Szereg prób dokonanych tym materiałem wykazał jednak, że miast diafragmowania bardziej wskazanym było by użycie filtrów szarych albo, gdy chcemy możliwie wiernie otrzymać odcienie, — zielono-szarych, czerwono-szarych w zależności od efektów jakie chcemy otrzymać. Przy użyciu szarego filtra nie następuje zmiana charakteru gradacji.

Wynik badań sensitometrycznych zobrazowany na




Rys. 4

rys. 4 potwierdza niezmienność gradacji przy użyciu filtrów.

Reasumując możemy stwierdzić, że Superpan dzięki swym wybitnym walorom stanowi taśmę uniwersalną, podczas gdy Ultrarapid nadaje się w pierwszym rzędzie dla celów specjalnych.

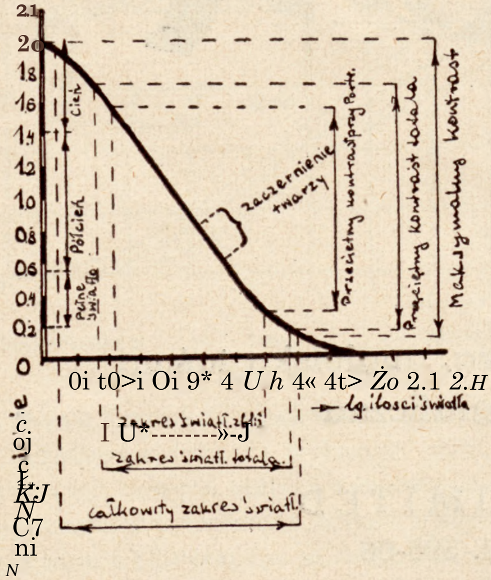
PKZFftt/lO

#» « /ł S »

# TECHNICZNEJ

**Tuttle. Stosunek zaczernień w idealnej kopii filmowej J. Mot. Piet. Eng. 1939.**

Przeciętne wartości dla stosunku płaszczyzn zaczernień obrazu zostały określone, opierając się na licznych pomiarach dokonanych na b. dobrych kopiach amerykańskich. Maksymalne zaczernienie dobrej kopii wynosi 1,5—2,0; minimalne — 0,20—0,50.



Rys. 1

Dla zbliżeń, ogólnych planów (totalij maksimum gęstości wynosi przeciętnie — 1,70; minimum — 0,20—0,30. Gęstość partii twarzy („face valne") jako decydującej o jakości zdjęcia (amerykanie określają światła kopii według twarzy) wynosi 0,6—0,7.

Zamieszczony przy zachowaniu powyższych danych wykres krzywej zaczernienia kopii pozwą[1] a nam wnioskować, jak powinien wyglądać normalny negatyw.

Z wartości zaczernień krzywej widzimy, jaka była odpowiednia do tych wielkości ilość światła.

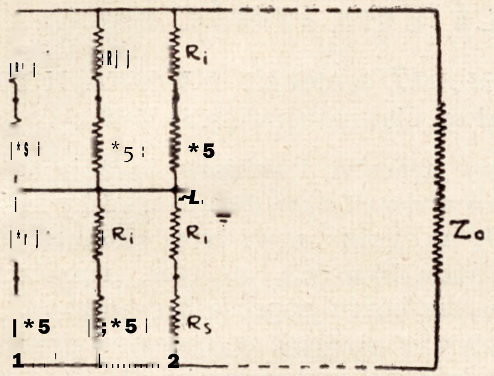
**M. Rettinger. Potencjomierze dla nagrań z kilku mikrofonów. Nr 12 J. Soc. Mat. Piet. Eng. 1938**

Dla łączenia szeregu mikrofonów specjalnie ważną jest sprawa ich dopasowania. Przez odpowiednie konstrukcje z wyrównaniem oporowym dadzą się obwody prądowe tak ustalić, że każda jednostka mikrofonowa ze swoim oporem będzie tworzyła zamkniętą całość. Jednocześnie suma oporów całego systemu winna być równa oporowi końcowemu.




Rys. 2

Autor rozwinął szereg wzorów, według których możemy przy dowolnej ilości mikrofonów określić wielkość 1) oporu końcowego, 2) oporów wyrównawczych i 3) tłumienia wejściowego. Układy zastosowane przy obliczeniach są typu 1) równoległego (Rys. 1.) i szeregawego (Rys. 2.).



Rys. 3

Wzory zostały ustalone początkowo dla dwóch, następnie trzech, pięciu i t. d. mikrofonów i w końcu — po zdefiniowaniu zasady łączenia mikrofonów, w przypadku równoległego łączenia n kanałów, gdy Zo oznacza sumę oporów wewnętrznych Ri, albo oporu wyrównanego Ru

$$R_i = R_s + \frac{z_0 \cdot \frac{R_s + R_i}{n-1}}{z_0 + \frac{R_s + R_i}{n-1}} \qquad i = z_0 = \frac{R_s + R_i}{n}$$

z tego

$$R_s = R_i \frac{n-1}{n} \quad i \quad z_0 = \frac{2n-1}{n^2} R_i$$

tłumienie wejściowe obliczamy, gdy napięcie na oporze końcowym $E^1$ Zo i E ogólne napięcie w Decybelach.

$$DB = 10 \lg \frac{E}{E^1} - 10 \lg (2n-1)$$

Dla szeregowego łączenia

$$R_i = R_s + \frac{\frac{R_s + R_i}{\frac{n}{2} - 1}\left(z_0 + \frac{R_s + R_i}{\frac{n}{2}}\right)}{\frac{R_s + R_i}{\frac{n}{2}-1} + z_0 + \frac{R_s + R_i}{\frac{n}{2}}} \quad i \quad z_0 = \frac{4}{n}(R_s + R_i)$$

z tego

$$R_s = \frac{n-2}{n} R_i \quad i \quad Z_0 = \frac{4}{n^2}(2n-3) R_i$$

tłumienie wejściowe

$$DB = 10 \lg \frac{E^2 \cdot z_0}{E_1^2 \cdot R_i} - 10 \lg (2n-3)$$

---

**D. Kanady.: Automatyczne sygnalizowanie końca aktu. J. soc. Mot. Piet. Ing.**

---

Sposoby zwrócenia uwagi mechanika na zbliżający się koniec aktu i potrzebę zapalenia drugiej lampy są różnorodne. W większości jednak wypadków wysoce szkodliwe dla kopii.

Wmagania stawiane tego rodzaju sposobom i urządzeniom dadzą się w następujący sposób zdefiniować.

1) Sygnał musi być dany dokładnie w pewnym określonym czasie przed zakończeniem aktu.

2) W żadnym wypadku taśma filmowa nie może być niszczona (wycinanie).

3) Sygnał musi być samoczynny i działać bez zawodu.

4) Urządzenie samoczynne musi być trwałe i łatwe w konserwacji.

Wszystkim tym warunkom odpowiada urządzenie sygnalizacyjne opatentowane w U.S.A. za Nr 1982133 Urządzenie to oparte jest na stosunkowo prostym pomyśle:

Z jednej strony szpuli umieszczona źródło światła z drugiej fotocelę i Ralais.

Podczas wyświetlania taśma zasłania fotocelę przed światłem. Z chwilą jednak gdy warstwa taśmy maleje do ustalonej granicy światło pada na fotocelę, a ta z kolei poprzez Ralais powoduje załączenie urządzenia alarmowego (dzwonka, brzęczyka).

Czułość przyrządu jest bardzo duża.

J. Powsed podał rozważaniu czy podobne urządzenie jest w ogóle potrzebne i czy nie spowoduje ono w konsekwencji efektu, że mechanik przestanie patrzeć na wyświetlony obraz. Jednakże w trakcie dyskusji doszło się do wniosku, że przez zastosowanie „ego rodzaju urządzenia zyskuje się bardzo wiele. Włączenie lampy następuje w odpowiedniej chwili przez co zaoszczędza się na węglach (pod uwagę wzięto węgle suprex spalające się bardzo szybko).

Obserwacje wykazały, że bardziej nerwowi mechanicy zapalają lampę łukową drugiego aparatu, niekiedy o trzy minuty za wcześnie, inni zaś w ostatniej chwili, przez co po przejściu nie dążą się **odpowiednio rozżarzyć** i obraz nie jest **dokładnie** oświetlony. Mechanicy nie niszczą kopii przez „sztaneowanie" i . t. p.

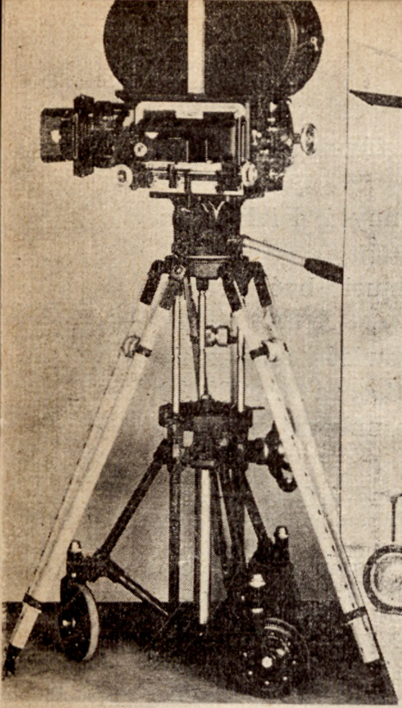
---

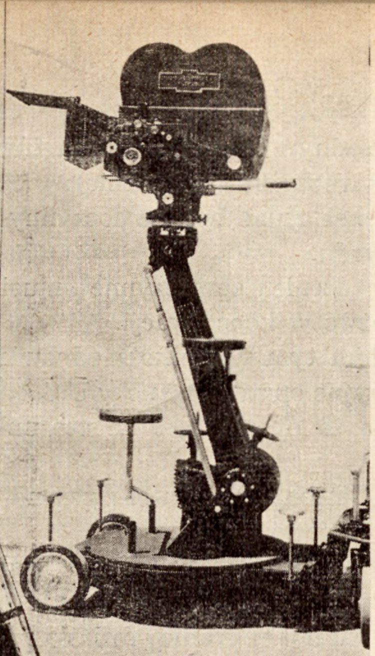
**G. Coles. Urządzenie miejsc w kinie z uwzględnieniem jak najmniejszego męczenia wzroku.**

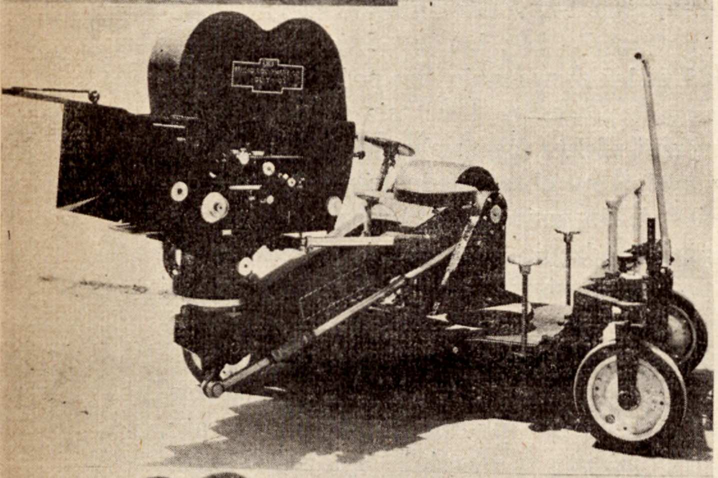
---

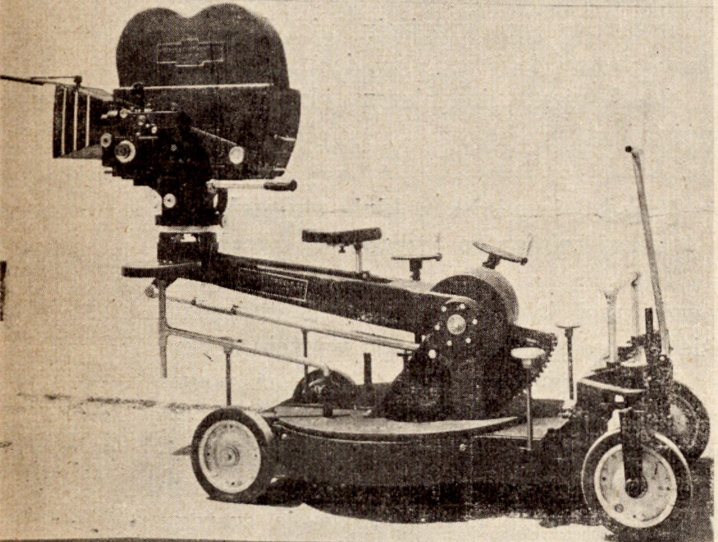
Jeden z wybitnych lekarzy angielskich stwierdził, że wiele dzieci w wieku szkolnym po wyjściu z kina ma wzrok bardzo zmęczony, co z czasem powoduje stałe osłabienie wzroku. Wynika to stąd, że dzieci przeważnie siedzą w kinach na miejscach najtańszych, blisko lub z boku ekranu. Spostrzeżenie to dało autorowi asumpt do przeprowadzenia szeregu badań i doświadczeń. Rezultat swych dociekań streścił autor w omawianym dziele.

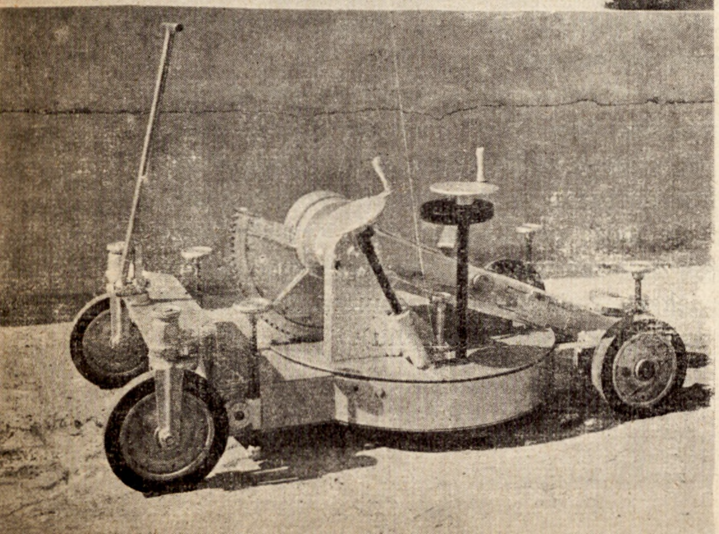
W pierwszym rzędzie przestrzega on przed zbyt bliskim umieszczeniem foteli obok ekranu, co zmusza widza do stałego zadzierania głowy, kąt patrzenia z pierwszego rzędu w stosunku do górnej granicy ekranu nie może przekraczać 36°. Krzesła boczne nie mogą zmuszać widza do patrzenia pod kątem bocznym większym niż 25° (w stosunku do bardziej oddalonej krawędzi bocznej ekranu).













## NAJNOWSZY MODEL KAMERY I WÓZKA MITCHEL

**American Cinematografh's(3) 1939 r.**

Technika budowy aparatur i wózków do zdjęć osiągnęła w Ameryce swą szczytową formę. Połączone fabryki B. a. H. i Mitchel wypuściły na rynek nowe typy, których fotografię zamieszczamy obok. Nowością w tych aparatach jest to, że pracują one bez boxów zupełnie bezszmerowo.

Zmienianie objektywów następuje nie systemem głowicy objektywowej, lecz pojedyńczymi wyjmowanymi objektywami. Przy ustawianiu ostrości następuje jednoczesne automatyczne wyostrzanie objektywu, lupy szperaka oraz wyrównanie paralaksy. Sektor ręcznie zamykany. Automatyczna diafragma i przejścia długości 132 cm. Lupa daje możność zmiany powiększeń i umieszczenia niebieskich i Pan-filtrów. Bardzo ciekawa konstrukcja wózka pozwala na szereg czynności charakterystycznych dla małych kranów.

## NOWA LAMPA RTĘCIOWA

Podobnie do kapilarnej lampy Philipsa został stworzony nowy typ lampy rtęciowej. Łuk świecący ma 25 mm długości przy 2 mm średnicy, ciśnienie wynosi 75 atmosfer. Elektrody wolfromowe. Lampa daje przy 1000 Watt 840 V. prądu zmiennego c'a 65.000 Lumenów. Lampa chłodzona jest wodą przepływającą pomiędzy dwoma ścianami bańki szklanej. Ujemną stroną jest możność spięcia między elektrodami a urządzeniem chłodzącym.

Widmo spektralne jest identyczne z widmem spektralnym lampy Philipsa. Lampa ta może być użyta do reflektorów w atelier, do filmu czarno-białego (do filmów kolorowych nie nadaje się), dla projekcji z za ekranu oraz projekcji normalnej.

---

## P. T. CZYTELNICY!

**Czyniąc zadość prośbom naszych czytelników wprowadzamy rubrykę p. t. „Skrzynka techniczna"*. W rubryce tej udzielać będziemy odpowiedzi na zapytania w sprawach technicznych, jak również—bezinteresownych rad w stosunku do jakości i celowości urządzeń i ulepszeń technicznych. Do zapytań wymagających listownej odpowiedzi, prosimy załączyć znaczek pocztowy na odpowiedź. Załączamy kupon, uprawniający do porad technicznych.**

### SKRZYNKA TECHNICZNA

Nazwisko ..............................................

Adres .. .................................................

Kupon z Nr. 2 1939r.

# NOWE ROZWIĄZANIE OPTYKI W PRZYSTAWCE DŹWIĘKOWEJ

**(Wiad. Nr. 670 z lab. Kodaka)**

System optyczny przystawki dźwiękowej ma za zadanie skoncentrowanie wąskiej linii światła (0,084 X 0,001 cala) na śladzie dźwięku. Dla dobrej reprodukcji optyka przystawki musi spełniać następujące wymagania.

1) linia musi mieć dokładne wymiary,
2) linia musi być jak najjaśniejsza,
3) linia musi być prosta
4) linia musi być we wszystkich punktach jednakowo jasna,
5) linia musi tworzyć ze śladem dźwięku kąt prosty.

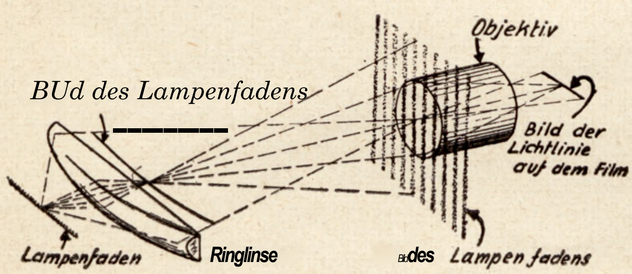
Powszechnie spotykamy w użyciu trzy typy systemów naświetlających.

1) Typ szczelinowy: lampa naświetla szczelinę, ta zaś z kolei zapomocą soczewek zostaje skoncentrowana na dźwięku.

2) Typ kondensatorowy.

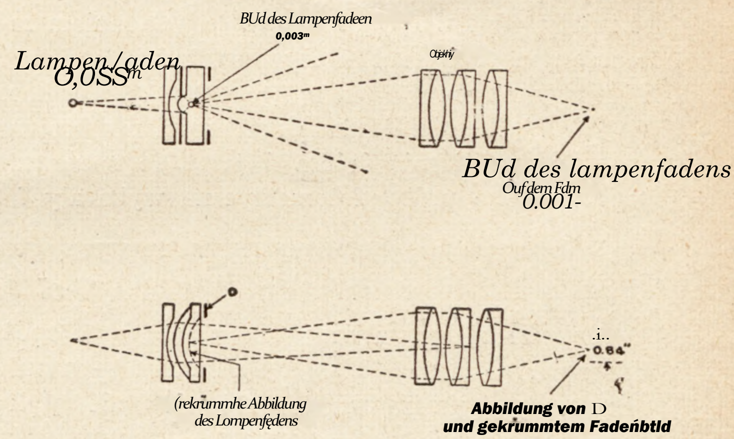
3) Typ filamentowy: obraz pojedyńczego włókna lampy naświetlającej zostaje poprzez soczewki skierowany na ślad dźwięku.

Wszystkie optyki tych trzech systemów wykazują szereg błędów. Badania nad usunięciem usterek w optyce przystawek dźwiękowych, doprowadziły do rozwinięcia nowego rodzaju systemu optycznego, opis którego zamieszczamy.

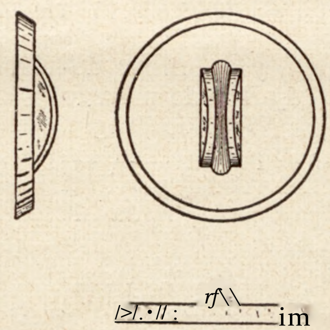



Rys. 1

Rys. 1 przedstawia nam schematycznie zasadę działania nowej optyki. Jeśli przyjrzymy się rys. 2 dojdziemy do wniosku, że nowa konstrukcja optyki jest jak gdyby połączeniem systemu kondensatorowego z filamentowym z pewnemi zmianami. Dotyczą one w pierwszym rzędzie soczewki wypukłej, której oś jest skrzywiona, powstaje w ten sposób soczewka pierścieniowa stworzona, jak gdyby z kombinacji 2 soczewek cylindrycznych. Większy łuk tej soczewki spełnia dwa bardzo ważne zadania: 1) w połączeniu ze szczeliną działa jako kondensator, rzucający zwiększony obraz włókna na obiektyw, 2) stwarza obraz włók-

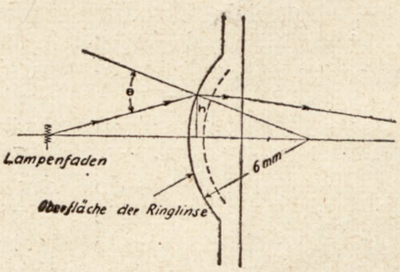


Rys. 2



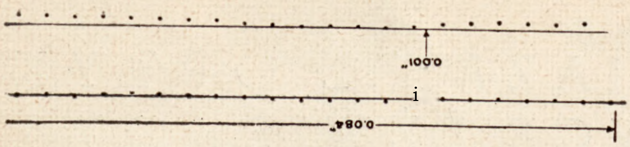
Rys. 3

na w formie łuku. Forma ta równoważy krzywiznę obrazu włókna powstałe w obiektywie. W ten sposób obraz włókna na śladzie dźwiękowym jest bezwzględnie linią prostą i równo oświetloną.




Rys. 4

Przed kondensatorem umieszczono przesłonkę, mającą za cel chronienie soczewek przed kurzem. Spełnia ona jednocześnie rolę soczewki asferycznej kom-

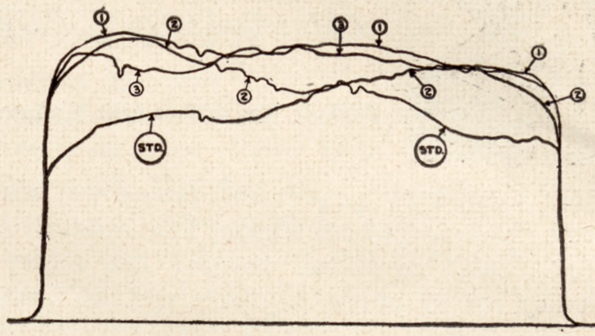


Rys. 5

pensującej aberację sferyczną soczewki pierścieniowej.

Próby wykonane tym systemem wykazały wysokie jego zalety, odpowiadające w 100 % wymaganiom zamieszczonym na początku tego artykułu.

Wymiary obrazu włókna wynoszą 0,001" szerokości na 0,084" długości. Zmianę szerokości przeprowadzamy przez zbliżenie źródła światła do soczewki. Przeprowadzone próby fotometryczne wykazały że nowy system optyczny daje blisko 5% światła więcej niż stare. (Rys. 6).




Rys. 6

## ©ef fferfolrcff

**Numer bieżący ukazuje się ze znacznym opóźnieniem, za które najserdeczniej przepraszamy P. T. Czytelników naszego pisma. Opóźnienie to wynikło naslutek trudności organizacyjnych przy tworzeniu nowego typu pisma filmowego, jaki niewątpliwie stanowią na polskim rynku wydawniczym „Wiadomości Kinotechniczne".**

**Następny numer „Wiadomości Kinotechnicznych ' ukaże się dnia 15 lipca 1939 r.**

**DZIAŁ PROPAGANDOWO-REKLAMOWY**

# Z za kulis nowego filmu „Złotu Muska"

W atelier filmowym ,,Sfinks" dobiegają końca zdjęcia do nowego „Złota Maska" i „Wysokie Progi", filmu polskiego p. t. „ZŁOTA MASKA", wg. 2-tomowej powieści znakomitego powieściop*sarza T. Dołęgi-Mostowicza.

Najwybredniejsi fachowcy twierdzą, że film ten został zrobiony z niespotykanym dotychczas rozmachem i przepychem, lnowacją, zasługującą ze wszech miar na uzna ■ nie, było zastąpienie statystów zawodowych w pięknej scenie balowej w pałacu w „Wysokich Progach", osobami z towarzystwa.

Przepych dekoracj*, olśniewające stroje tworzą wspaniałe tło dla dramatu córki rzeźnika, którą z jatki na Tamce los przenosi do salonów pałacu.

Z jak wielkim nakładem starań wykonany jest w tym filmie każdy szczegół, dowodzi fakt, że do jednej małej sceny przy bufecie podczas przyjęcia, sprowadzono ze słynnej w Warszawie firmy gastronomicznej Simon i Stecki, najdroższe i najwykwitniejsze potrawy. Można sobie wyobrazić jakim powodzeniem cieszył się bufet ten wśród personelu technicznego po ukończeniu zdjęć.

Trafiamy właśnie w atelier na moment nakręcanie jednej ze scen z udziałem Ćwiklińskiej, Lidii Wysockiej, Ireny Wasiutyńskiej, Orwida i Żabczyńskiego. Z przyjemnym zdziwieniem konstatujemy, że w filmie o zacięciu dramatycznym, scena ta jest prawdziwą perełką szczerego i niefałszowanego humoru. Reżyser p. Fethke który wraz z p. Korewickim, jak sprężysty kapelmistrz dyryguje zespołem artystów i tłumem statystów, informuje nas, iż scen humorystycznych będzie w tym filmie dosyć dużo. Znajdą w nich znakomite pole do popisu nasi najświetniejsi komicy, Ćwiklińska i Orwid.

Z drugiej strony w momentach dramatycznych filmu, będą mogli wszechstronnie ujawnić swój talent dwaj najurodziwsi amanci polskiego ekranu, Żabczyński i Igo Sym, który po wielkich sukcesach w filmie zagranicznym powrócił do naszej filmii.

Osobne słowa należy poświęcić bohaterce filmu, p. Lidji Wysockiej, której w'elki talent i wielka uroda dopełniają się wzajemnie. Rola Magdy Nieczajówny w filmie „Złota maska" jest wymarzoną rolą dla p. Lidii Wysockiej, a p. Lidia Wysocka jest jedyną aktorką, która potrafiła odtworzyć postać Magdy z tak głębokim wczuciem się w tragizm tej roli.

Wychodziliśmy z atelier pod r/rażeniem wielkich ambicji całego zespołu pracującego przy produkcji tego filmu, wytwórni Elektra-Sfinks. Kierownictwo produkcji (Alfred Niemirski), reżyseria (Fethke i Korewicki), scenariusz (Sądek i Fethke), dekoracje (Norris), muzyka (Wiehler), gra wszystkich aktorów, stojąca na najwyższym w naszej produkcji poziomie — z czego możemy wysnuć tylko ten jeden wniosek, iż film ,Złota Maska" zapowiada się jako najwyższe artystyczne osiągnięcie nadchodzącego sezonu.

**M. L. K.**

Red.-wyd. **Eugeniusz Post**

Adres Redakcji: Warszawa, ul. Działdowska 17/18.

Konto rozrachunkowe Nr. **408.**

**Prenumerata:**

| | |
|---|---|
| Roczna | Zł.12. — |
| Półroczna | 6. — |
| Kwartalna | 3. — |

Zakłady Drukarskie B-ci Wójcikiewicz, Warszawa.

WCadcHWiL

# KINOTECHNICZNE




*Tyrana Power w filmie,, Jesse Jámes"*

*Fot. 20th Century Fox*